MESTER

MESTER

CONSEJO DE REDACCION

René Acuña
Andrés Amorós
José R. Barcia
Susana D. Castillo
Luis Comabella
Luis Costa
Germán Charrón
Cristóbal González
Estela M. Herrera
José López
Alberto Machado da Rosa
Jorge A. Santana

DIRECTOR

Roberto Cantú

PORTADA Y DIBUJOS

Gloria Flores
Department of Art, *UCLA*

SECRETARIO DE REDACCION

Onofre Di Stefano

La Redacción da fe de su agradecimiento
a los siguientes patrocinadores de *Mester:*

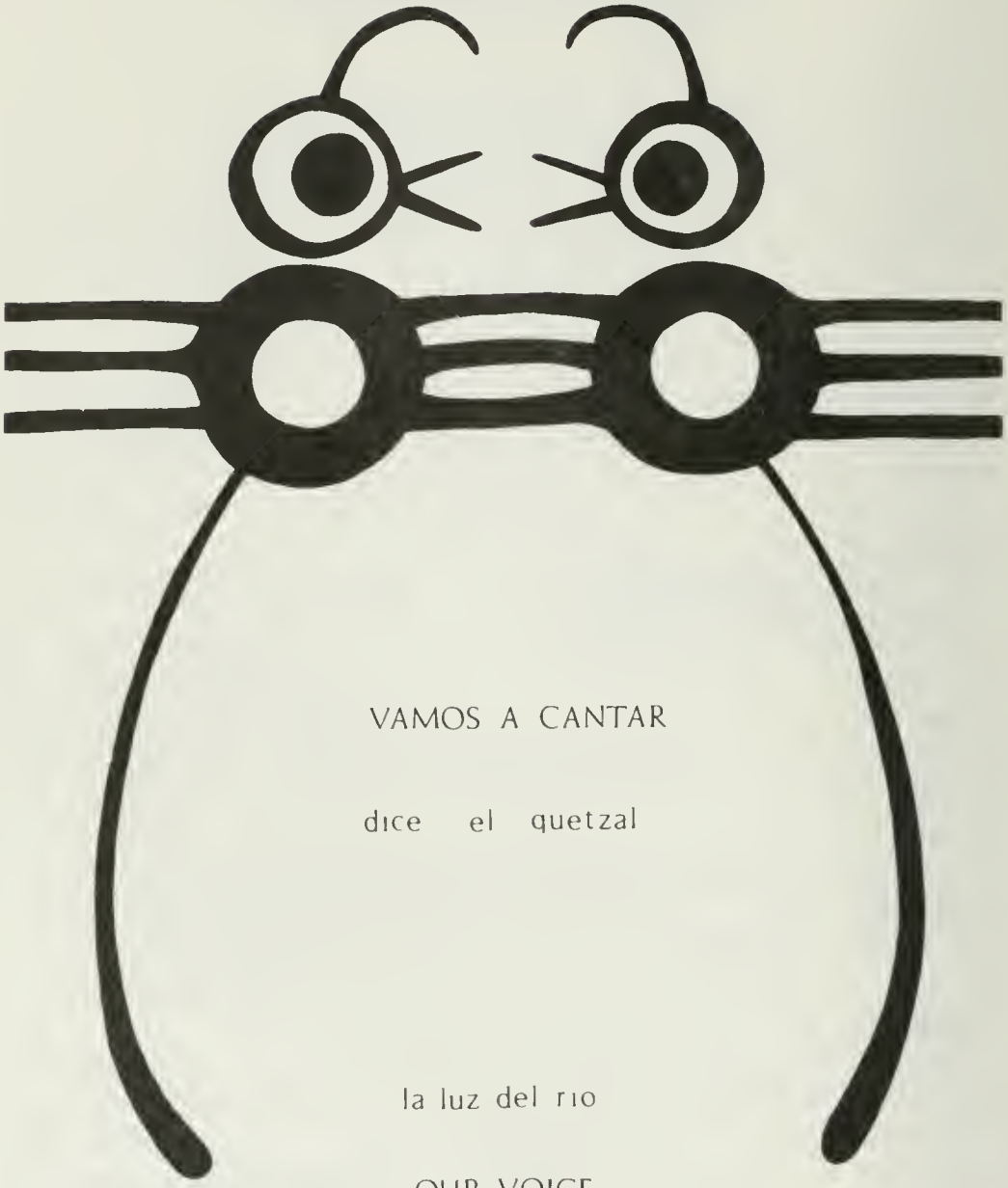
CHICANO STUDIES CENTER, *UCLA*
DEL AMO FOUNDATION

Revista Literaria de los Estudiantes Graduados
DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL Y PORTUGUES DE LA
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA EN LOS ANGELES

Volumen IV | Noviembre de 1973 | No. 1

ÍNDICE

Vamos a cantar	Juan Herrera	2
Humanismo y praxis artística	Carlos Zamora	3
Toward a Dialectic of Chicano Literature	Gustavo Segade	4
Orígenes	Alejandro Nassíf-López	5
Poemas	Aristeo Brito	6
El desarrollo del cuento chicano: del folklore al tenebroso mundo del yo	Juan Rodríguez	7
El chicano ante *El Gaucho Martín Fierro:* un redescubrimiento	Gerald L. Head	13
El Cascabel	Gordon C. Thomasson	23
Caminante	Salvador Rodríguez del Pino	24
Peregrinos de Aztlán	Miguel Méndez	25
Amerindia	Alurista	27
Rebozos of love	Juan Herrera	28
Dos momentos en la poesía de Jorge Guillén	Estela M. Herrera	29
Pittsburgh U.S.A.	Luis F. González-Cruz	36
A los cien años de Gómez Carrillo	Ernesto Mejía Sánchez	37
Revista	José Manuel Pacheco	40
Rubén Bonifaz Nuño: una aproximación a *Fuego de pobres*	René Acuña	41
Pentru Domitza Dumitrescu	Ernesto Mejía Sánchez	53
Aprendín a cazador	Rubia Barcia	54
Tharsis existe	José Antonio Gabriel y Galán	55
Melancolía	Alberto Machado da Rosa	56
¿Qué pasa con el teatro de Venezuela?	Susana D. Castillo	57
TEATRO: El largo camino del Edén	José Gabriel Núñez	59
RESEÑA: Bless me, Ultima, Rudolfo A. Anaya	Roberto Cantú	66



VAMOS A CANTAR

dice el quetzal

la luz del rio

OUR VOICE

Juan Herrera

HUMANISMO Y PRAXIS ARTISTICA

El humanismo es una doctrina que afirma el supremo valor del hombre.[1] El humanismo radical es el humanismo llevado hasta sus últimas consecuencias. Este va más allá de la mera teoría, al mandato concreto de la praxis necesaria para hacer realidad la posición axiológica afirmada. Exaltar al hombre es condenar todo lo que degrada al hombre. Amar al hombre es odiar las fuerzas enemigas del hombre. Y aborrecer las causas de la inhumanidad es obedecer el imperativo lógico de su anulación.

El humanismo radical tiene su principio y su fin en el hombre. En este sentido también, es el humanismo llevado hasta sus últimas consecuencias. Considera al hombre a la vez sujeto y objeto de la praxis que afirma su valor supremo. Rechaza la idea de que el hombre es una criatura impotente que depende de una fuerza trascendente, y postula la tesis de que el ser humano crea su propio mundo y se crea a sí mismo. Por lo tanto, hace al hombre responsable de su propia salvación de las fuerzas de la deshumanización. Y esta responsabilidad seguirá siendo un imperativo para el hombre mientras la estructura de la sociedad determine su cosificación, y así, el aborto de su naturaleza esencialmente creadora.

Hoy — ¿quién lo negaría? — la enajenación del hombre en el proceso de la producción material es una condición casi universal. Y el deber de desalienación que este hecho plantea, es un deber que se impone todo aquél que no reconoce ningún valor superior al hombre. Esta tarea, llevada a cabo en el seno de las relaciones sociales concretas, es una labor fundamental y principalmente política. La actividad desatada para liberar al hombre de su enajenación tiene como finalidad el hallazgo de una nueva relación de poder que excluya la degradación del hombre. La praxis del humanismo es esencialmente una praxis política.

Pero el humanismo es también la esencia y la tarea del Arte. El Arte pone de manifiesto su solidaridad con la política humanística manteniendo siempre lo humano como eje de toda su actividad. El Arte es la objetivación de la esencia del hombre: su facultad creadora, su capacidad para transformar la realidad natural y social, a la vez transformándose a sí mismo, en una nueva realidad humanizada. El Arte es la expresión más acabada de esta potencia exclusiva de la especie. Porque si bien es verdad que el hombre manifiesta su espíritu creador en el proceso de la producción material, esta creación encarnada en el trabajo siempre se encuentra limitada por el hecho de tener como principio y fin la satisfacción de una necesidad material concreta. La creación artística, por el contrario, es toda libertad. No reconoce trabas que impidan el despliegue de lo nuclear humano. Por lo tanto, es una expresión superior de la esencia creadora del hombre.

Así, el Arte parte del hombre. También desemboca en el hombre. Pues la producción siempre implica el consumo. Entre ambos existe una relación intrínseca. El producto artístico no mantiene relación únicamente con el productor, cuya necesidad de auto-expresión y auto-afirmación satisface. También se relaciona con el consumidor, cuya necesidad de contemplación, de goce estético, de identificación con el hombre y sus obras, satisface. Los productos creados por el artista cobran plena existencia como tales sólo en el proceso de consumo sin el cual la producción carece de sentido.

Como actividad que siempre implica otredad, el Arte es, fundamentalmente, un nexo. Es un puente. Es comunicación o no es nada. Nunca agotado, nunca empobrecido, sino al contrario siempre enriquecido en el proceso de su consumo, el Arte es un diálogo perenne que trasciende el tiempo y el espacio. Tiende a la universalización del hombre. Precisamente por tener su principio y su fin en el hombre, porque se opone a todo lo que niega al hombre, el Arte es una forma excelsa del humanismo hecho práctica. En este sentido, se une plenamente a la política humanística, cuya prioridad reconoce en la lucha concreta que se lleva a cabo en la sociedad por la liberación del hombre.

Carlos Zamora
The Pennsylvania State University

[1] Reconozco, agradecido, la deuda que tengo con numerosos pensadores, harto conocidos por todos, cuyas ideas sobre la naturaleza de la praxis, del humanismo, y de lo estético, han influido en mi propio meditar sobre la vida y el arte.

TOWARD A DIALECTIC OF CHICANO LITERATURE

The creation myths of ancient Mexican and Asian peoples posit an arbitrary moment in space at which the line or the dot, which in themselves represent pure being, are drawn, and reality is separated. At that moment in space "this and that," "here and there," "you and I" are created. As philosopher and historian, Hegel and Marx attempt to describe the processes of progress in thought and deed. After the first assertion, that of being, is made, the resultant contradictions become assertions, or theses, which each must face its own "otherness," its antitheses, and somehow, in the border areas between them, in those areas of conflict where nothing is purely "this" or "that," the synthesis are created. Sometimes a synthesis, one of those borders, is powerful enough to destroy the elements that created it; sometimes it is not.

In the 1960's, the reality called Chicano was recognized and asserted. It was created by and out of historical fact, and was as inevitable as any of the essential assertions of the great human social entities. Chicano is a synthesized reality that had to be recognized and affirmed by those who were aware of living it. Furthermore, it is a synthesis which, because it was created, brought forth as a new entity, in the unidentified zone between two world powers, it was itself powerless. Chicano reality cannot, by itself, destroy the antithetical elements which created it. Chicano reality must continue to relate to that of Mexico and the United States, while affirming its own, unique existence.

Chicano literature is always, in some manner, concerned with the dialectical relationship between a border people and the other two peoples which are, at once, its creators and its antagonists. wherever national borders have been created, a like people exist. The historical and cultural processes are different, but the basic human relationship, which Chicano artists express through symbolic words, the myth, is essentially the same. Chicano literature, then, refers to the historical, cultural, and mythic dialectic of the Chicano people. In its historical and cultural sense, Chicano literature is specific and unique; in its mythic sense, it is general and universal.

It is no wonder that, when Chicanos got together at the Crusade for Justice Chicano Conference of 1969, they elaborated a *Plan espiritual de Aztlán.* The Aztlán of the Chicano artist is, like the La Mancha of Cervantes, the Macondo of García Márquez, the Troy of Homer, or the Omeyocan and Yóllotl of Netzahualcóyotl, a mythic place in time, a mythic timespace, a symbolic elaboration of a basic human relationship. Aztlán springs out of the process of history and the process of myth. Alurista, who discovered the symbolic word, Aztlán, and added it to the Chicano conceptual vocabulary, was first known as a political activist. Yet, he was then, and is now, creating artistically. He was structuring his thought rhythm into images with symbolic words that could give others insights into a basic human relationship. Can there be moments when the specific historical data and the universal mythic situation, when the individuality of an event and its collective relevance, come together into the truth? Aztlán, as discovered by us upon reading the work of Alurista, Miguel Méndez, Sergio Elizondo, Rudolfo Anaya, and so many other Chicano artists, is that kind of special experience. As literature, Aztlán in all its facets initiates a process which begins each time that that symbolic word is experienced within the contextual structure of an image, expressed in thought rhythm, and making reference to the basic dialectical human relationship in which Chicanos find themselves thinking and acting.

The process that we call literary art makes reference to that which is morally good and morally evil, historically accurate and historically inaccurate, politically correct and politically incorrect, for it deals with the whole reality upon which it focuses its critical eye. Religious and socio-political puritans have always attempted to censor art. Yet, censorship has never worked for very long because the artistic process is one way of pointing out the real contradictions which human beings find all around them, and the need they have for participating in the process is simply too pressing to be ignored. It is not just a way of imitating reality. It is a way of creating it.

The Chicano mythic dialectic, the literary dialectic of Chicano writers, is then, based upon the historical dialectic of the Chicano people and their relationship with Mexican and North American realities. The discovery of the complexity of paths and bifurcations within this

apparently simple relationship, of the web of relationships implicit in each of the elements of that relationship, is as staggering as the discovery of a galaxy. Chicano art is, like any art of the twentieth century, surreal and superreal. That is, it is consciously and unconsciously aimed and perceived. Chicano literature, like any literature, helps make us aware of and participants in the dialectics of reality. The artistic process only begins with the artist. The reader and the critic help to complete the process, to carry it on to the infinite number of times that the work of art can begin the process of creating mythic timespace.

Many of us have experienced art within the Chicano Movement. We have discovered our personal truths about the meaning of art, and history, and poetry while working in the historical process on picket lines and in demonstrations. We discovered universal meaning when we were most ourselves. Some of us are turning that kind of experience into literature, and in that way we are in communication and communion with Russians, Native Americans, Englishmen, Asians, Africans, and all the other *batos* and *rucas* around this flimsy planet. Aztlán is as real as the United States of North America and México. It is a synthesis of the two, and, simultaneously, an unique entity. Chicano literature is powered by this dialectic.

Gustavo Segade

San Diego State University

ORÍGENES

I

En la unidad
del Todo
se encuentra la nada
y en la nada
bailamos tú
y yo
la eterna
conjugación
del verbo
ser.

II

Vibración
en infinita
figura vuelas
y en cíclica forma
el viento eternamente
besas.

—Alejandro Nassíf-López
School of Law, *UCLA*

LA NOCHE

Una vez más
entró la noche
en mi boca
bruja sucia de carbón
sabor amargo
cáscaras de gente
lamidas por la noche
casas que roncan una vez más
Una vez más
las estrellas se chorrean
por mis ojos
lluvias de suspiros
arde mi cuerpo en el agua
y dormida te llamo
pulso de loco reloj
en mi sién
sangre
repican campanas rojas
como en otros tiempos
Y una vez más
mi cuerpo embudo sorbe
la noche cargada de universo
y me asegura
que estoy vivo.

SOMBRA DE CUERPO

¿Quién soy?
Un cuerpo
suspendido de la luna
sombra
hundida en los ojos de mi madre
cuerpo de tela
araña desprendida por el viento
mariposa sin alas
cubierta en un caracol
ancla que se filtró por el mar
sombra de cuerpo
buscando fondo.

–Aristeo Brito
Pima College, Arizona

EL DESARROLLO DEL CUENTO CHICANO: DEL FOLKLORE AL TENEBROSO MUNDO DEL YO

Durante las dos últimas décadas se observa en el ámbito de las sociedades más complejas del mundo, un rebrote de inusitado vigor de las inquietudes que afectan a los llamados grupos minoritarios. El fenómeno se manifiesta por la creciente conciencia que estos conglomerados adquieren de su pasado, de su destino y de sus derechos para exigir de los sectores dirigentes, su autodeterminación. Este hecho social general, parece revestir relieves más notables en los Estados Unidos de América del Norte, en donde genera proyecciones altamente interesantes en el seno de la atmósfera cultural del momento y en la actividad literaria consecuente.

Ninguna persona imparcial e inteligente juzgará el fenómeno como producto espontáneo y debido exclusivamente a razones del momento histórico actual. La verdad es que no hay movimiento social de repercusión que suceda sin un período, las más veces largo, de gestación. Esto vale tanto para las razones extrínsecas como las íntimas del movimiento social. En otras palabras, la confrontación social significante no nace a raíz de un sólo abuso particular contra un individuo, sino de abusos generalizados a través del tiempo contra un conglomerado de individuos, agrupados según los caprichos arbitrarios de las clases dirigentes. Asimismo, la transgresión solamente cobra magnitud al minar, al fragmentar, a medida del tiempo, el espíritu, la psicología, de un pueblo entero.

Ciñiéndonos al caso singular del chicano, el quebrantamiento psicológico nació como resultado ineluctable de dos factores principales. Primero, la región habitada por la mayoría de los chicanos, el mítico Aztlán, ha conocido, aun desde los tiempos prehispánicos, un aislamiento natural, pues ya es una inmensa llanura árida, ya una inhóspita paramera con hitos montañosos, cicatrizada por escasos y pequeños oasis. El segundo factor surge al realizarse el sueño dorado del Coloso del Norte, a saber, la conquista de una tercera parte del territorio mexicano. Con ello los habitantes de esta región, los futuros chicanos, experimentaron sobre las limitaciones naturales, un aislamiento político, económico, social y, de peores consecuencias, sufrieron una separación cultural.

Por razones consabidas el invasor expresamente determinó extirpar el cordón umbilical que nutría al chicano desde el sur de la frontera convencional. Negándole al chicano el uso del idioma nativo, inició el anglosajón una violenta campaña anti-mexicana tanto para convencer al conquistado de la superioridad yanqui en todos los campos y sentidos como para inculcar en la mente del agredido la idea de su innata inferioridad. Así pues, el anglosajón logró apartar al chicano de su historia, de su cultura, de su centro vital, de su *raison d'être*, sometiéndole a un aislamiento psicológico, es decir, depositándolo en el mundo vertiginoso del enajenamiento.

El éxito casi rotundo de la campaña yanqui contra los chicanos únicamente pudo verificarse en la ausencia de una literatura viable, con fueros de revelar la existencia efectiva del chicano. Esta lamentable situación es comprensible si recalcamos el hecho de que desde un principio se le prohibió al chicano, bajo pena nunca en proporción con el delito, el empleo de su lengua nativa. No sorprende, por lo tanto, la esclerosis subsecuente del idioma español en estas regiones, pues el tiempo y el desuso aseguraron un retroceso lingüístico. Naturalmente la severa asfixia lingüística disminuyó la eficacia de la comunicación cotidiana entre los chicanos, de suerte que se extremaba su alienación. No obstante las graves consecuencias del caso, éste sólo adquiere su máximo relieve al considerar, como circunstancia concomitante al despojo lingüístico, el abatimiento de prácticamente toda la literatura chicana.

Careciendo literatura propia para comunicar y comunicarse las vicisitudes, los temores, los anhelos, la historia, la vida de su gente, el chicano, sin literatura para prevenirle contra los peligros inminentes, llegó hasta creer las falsas y tergiversadas imágenes de sí, que mentes perversas le fabricaban a cada paso. Faltándole cronistas para testimonear sus auténticos valores humanos, el chicano sufrió una atrofia cultural, cayó en una amnesia histórica, padeció un desamparo general e inevitablemente se expuso al abatido oprobio anglosajón. En efecto, la humillante incomprensión de su dilema, la encontró el chicano en ambos lados de la frontera. En el Sur se le tachó de renegado malinchista, cuando no de frívolo pocho agringado. En el

Norte aún no supera por completo el epíteto virulento de inmundo mantecoso.

Reiteramos: la carencia de un *corpus* literario que estuviera ideológicamente afinado, contribuyó de manera singular a la enajenación del chicano, garantizó también su anulación, su transmutación a una Nada antropomorfa, según la atención anglo-sajona. Sin embargo y a pesar de los desmesurados caprichos ajenos, el chicano sobrevivió sufriendo, armado de su tenacidad e ingenio, manifestados en el fraguar de su jerga peculiar. En virtud del espíritu perenne de resistencia, brotaron de las entrañas del pueblo desahuciado, los cronistas, los autores improvisados, cuya mayor aportación a la Raza, hasta ahora, ha sido el haber substraído la victoria de una derrota irremediable. El autor chicano ha conseguido para el pueblo la victoria del reconocimiento de sí mismo, de la afirmación, la de la humildad y la resistencia, la del *awareness.* Decididamente los mejores autores chicanos percibieron que el chicano no estaba solo, y ateniéndose a ello lo arrebataron del anonimato insoportable para hacerlo contemporáneo de todos los hombres, devolviéndole así su escamoteada dimensión humana.

He aquí pues el postulado básico de toda la literatura chicana: testimonear la vida particular y, por consiguiente, universal del chicano para asegurarle su sitio correspondiente en la familia de la raza humana, sitio que le pertenece por derecho propio, no divino, ni diabólico. En el fondo la obsesión de los autores chicanos, a despecho de su dilatada heterogeneidad artística, se traduce a un conato frenético de otorgarle amplio cauce a la expresión de *su* conciencia de la realidad, conciencia sinónima a la del pueblo que los produjo. De improviso percibimos la firme coincidencia ideológica de una actitud vital y la creación estética. La literatura chicana está comprometida a darle forma a la vida enajenada del pueblo. En resumidas cuentas los nuestros procuran devolverle la razón a la vida chicana, y en igual forma permitirle completar su curso o destino.

Ahora bien, conforme a nuestro criterio, esta coincidencia ideológica en los escritores chicanos realmente señala el génesis de la literatura chicana, fenómeno cuyos perfiles exactos aparecen desde las dos últimas décadas. Conforme al mismo criterio, la diversa literatura producida en las antiguas tierras mexicanas y escrita por "mexicanos" antes de las fechas aludidas, se reconoce como precursora del *corpus* que llamamos literatura chicana. Aclaramos este punto, no tanto para añadir nuestro parecer a la polémica al respecto que actualmente se discute entre los avezados a la literatura chicana, sino para advertir que los cuentos y cuentistas aquí discutidos caen más o menos dentro de esos límites temporales.

No es de sorprender que el cuento, ya sea en prosa o en verso, haya sido la forma prístina de la expresión artística chicana, pues la tradición oral sobrevivió con notable anemia las incursiones del agresor. Además, puesto que la memoria es una reserva invicta de la derrota, los primeros cuentos volvían a esa fuente para suscitar escenas y personajes que el tiempo y una realidad cada vez peor hacían más atrayentes.

Lógicamente, ante los insultos denigrantes del anglosajón, los primeros cuentistas tomaron una actitud defensiva, llena de disculpas, en cuanto proponían una explicación más que una presentación de nuestro folklore. Algunos, quizás por la influencia nociva de los muchos cuentos anglosajones del mismo tipo, llegaron hasta la exageración romántica, ofuscando nuestros auténticos valores humanos e hiriendo la realidad tanto como los perversos estereotipos que en nuestro vacío literario los falsos cronistas nos habían forjado. "Count La Cerda's Treasure" de la nuevo mexicana Nina Otero, por ejemplo, contiene todas las características de una visión hollywoodesca: Un Conde de la Cerda, en busca del tesoro del Gran Quivira, hiere a su contrincante en un lío amoroso; pero al ser encarcelado, logra la libertad gracias a su hermano quien aparece oportunamente con mucha plata para facilitar el rescate. El desenlace hace saber el desquicio mental del Conde, mas eso no impide que el pueblo siga creyendo en el tesoro del Conde.

Con todo, la mayoría de los cuentos de esta primera etapa concierne más la presentación pintoresca y costumbrista de nuestro pasado inmediato. Américo Paredes ("The Hammond and the Beans"), Sabine Ulibarrí ("Tierra Amarilla"), Amado Muro ("Mala Torres"), Jovita González ("Among My People"), Josephine Niggli ("The Street of the Three Crosses"), Josefina Escajada ("Tales from San Elizario") y Arturo Campa ("The Cell of Heavenly

Justice"), entre otros, si bien escriben para un lector anglosajón, logran rescatar y preservar del olvido algunos matices de nuestro vivir conminado por la neurosis social del ambiente en que existimos.

Quien raya a mayor altura en este primer grupo de cuentistas chicanos es Mario Suárez. Sirviéndose de las vecindades chicanas de Tucsón, Arizona, como fondo, Suárez expresa la vida y milagros de algunos personajes típicos del barrio. Mas su realismo se distingue del de sus coetáneos por la fuerte añoranza del pasado y por el firme sostenimiento de la validez de nuestro modo de vivir. Asimismo supera Suárez la mera exhibición de nuestro pasado y de nuestras costumbres, los cuales la mayoría anglosajona había tachado de *quaint* (de apariencia anticuada y extraña, pero no desagradable) y que los otros autores chicanos al caer en la trampa, se vieron forzados a defender con inútiles disculpas. Ante la embestida cultural, Suárez patentiza, sin exagerar, los valores sencillos pero muy humanos que le han permitido al chicano sobrevivir en un ambiente social inhóspito. Su cuento "Señor Garza" descubre el ancho sentido filantrópico de éste, quien además de ser propietario, peluquero principal, cajero y conserje de Garza's Barber Shop, es el San Francisco de la comarca. El éxito económico de su peluquería no le menoscaba su sentido humano de la realidad, pues sin lugar a duda "the shop will never own Garza."[1]

Este énfasis en los auténticos valores del chicano, en vez del hincapié en lo exótico o "extraño" de nuestro folklore y costumbres, trastoca diametralmente la actitud que nutría la literatura chicana respecto a los anglos. Si antes tomaba una actitud defensiva, con Suárez consigue la ofensiva; ahora serían los anglos quienes tendrían que defender su modo de vivir ante la aparente "superioridad" de la cultura chicana, tal como la presentaban los cronistas chicanos. Asimismo divulga esta nueva posición literaria un cuidado por incluir al chicano mismo entre sus lectores. Cesa por consiguiente el estrechísimo empeño de justificarnos ante el invasor y nace la más sana de las tareas, la de definirnos ante nosotros mismos y el mundo entero.

Al intentar la dramatización del ansia de definición personal, el cuentista necesariamente fue obligado a indagar la circunstancia sufrida del pueblo. En este segundo paso el cuento abandona las narraciones plácidas de adornadas fachadas, para acusar con vehemencia las razones externas del enajenamiento. Tras el nuevo motivo, lo que apenas intuía el primer grupo de escritores toma perfiles exactos, a saber, se manifiesta la concurrencia de una profunda conciencia social y la creación estética de jóvenes quienes se veían en el proceso dinámico de apropiarse del futuro. Con nuevos principios el cuentista chicano ahora escribía de espaldas al anglosajón y de plena cara a la Raza.

De los muchos que colaboran en este segundo grupo, pues es el más numeroso, nos atrevemos a colocar entre los más duchos a Genaro González ("Un hijo del Sol"), J. L. Navarro ("East Los Angeles: Passing Time"), Javier Alba ("The Sacred Spot"), Octavio Romano ("A Rosary for Doña Marina"), Carlos G. Vélez ("So Farewell Hope") y Nick C. Vaca. Este californiano con su cuento "The Purchase" señala bien la ruta del cuento en su segunda etapa.

Acercándose los días navideños, doña Lupe, viuda dependiente del cheque mensual del gobierno, inesperadamente descubre el maravilloso sistema de compras conocido como *lay-away*. Incómoda por la invariabilidad de sus regalos a los hijos, a saber, toallitas y pañuelos bordados por su propia mano y paciencia, doña Lupe domina el temor de presentarse en la tienda con sus dos palabras de inglés, y aparta los regalos para su familia. El día en que entrega el penúltimo pago, su entusiasmo y alegría ante el indudable éxito de su proyecto le detienen a acariciar las muchas chucherías sobre los mostradores. Mas al salir de la tienda, un joven dependiente la esculca, injustamente acusándola de robo. Sus lágrimas de pena y orgullo amortajado le acompañan hasta el apartamento, donde a la una de la madrugada, por fin, se sienta a bordar toallitas y pañuelos.

Afortunadamente los mejores de nuestros cuentistas han superado esa fase en que a menudo el *slogan* y el programa, impuestos por el férreo compromiso social, sacrificaban la belleza artística. Y lo insólito del caso está en que el fenómeno se realizó casi de la noche a la mañana. En este sentido, más que evolucionado, el cuento chicano se ha revolucionado. Sin embargo, en

la madurez el afán es el mismo: buscar y expresar nuestra completa realidad. Pero en vez de buscar la verdad por fuera, en el sufrimiento físico, al cuentista sazonado le conmueve nombrar, para así dominar, el dolor psíquico, el que únicamente puede aprehenderse desde el interior, donde habitan los mitos y los símbolos de lo que somos. En efecto los cuentos de esta última etapa representan un descenso al propio y tenebroso mundo del Yo, y como una marcha atrás en el tiempo hasta el origen del dilema no sólo del chicano sino del hombre mismo. Si bien es verdad, empero, que estos cuentos se escriben, como diría Octavio Paz, desde no sobre la condición chicana, aún persevera la protesta social, y con mayor impacto y virulencia, gracias a la fina sutileza y universalidad con las cuales se manifiesta.

Lo que sí desaparece es el inglés. Dedicados no tanto a reflejar la realidad como a crearla, los integrantes de este grupo, a diferencia de los del primer y segundo grupos, optan por expresarse en español, cuyos extremos los determinan el "barroco" y metafórico lenguaje de Miguel Méndez, quien también domina el caló ("Taller de imágenes, pase" y "El buen chuco"), y el lacónico, simple pero igualmente bello lenguaje de Tomás Rivera. El cambio de idioma en la expresión literaria, significa, conforme a nuestra opinión, un querer superar las limitaciones idiomáticas que pillan al más cauto de los escritores que pretenda verter nuestras más íntimas experiencias al inglés. Porque si el inglés, salpicado de giros en español, bastaba a la descripción de la realidad exterior, para comunicar sentimientos entrañables, para lograr ese viaje hacia el pasado, hacia la verdad, hacia el YO, hasta el momento actual es imprescindible el idioma que circula aunque endeble por nuestras venas y que lava nuestra alma, el español.

Realmente cada escritor de este grupo merecería un estudio monográfico, ya por su madurez artística, ya por su sólida influencia en las letras chicanas. Muy pronto tendrán que realizarse dichos trabajos, para perfilar y elucidar las raíces y la sustancia de la labor literaria de Aristeo Brito ("En el principio. . ."), Miguel Méndez, Tomás Rivera, así como la de otros jóvenes escritores chicanos, cuyos talentos apuntan hacia el auge de nuestra literatura. Por el momento, forzoso es limitarnos a la discusión de los cuentos de Tomás Rivera.

De la aparente plétora de autores chicanos que publican a partir de los 50, uno más que nadie ha acaparado la atención de sectores dentro y fuera de la esfera chicana. Tomás Rivera, además de recibir en 1970 el primer Premio Anual Quinto Sol de esa ya reconocida casa editorial, ha sido invitado en numerosas ocasiones a participar en discusiones literarias, llevadas a cabo por distinguidas organizaciones regionales, nacionales e internacionales, dedicadas al estudio y promoción de la literatura. Esta acolada se la debe Rivera exclusivamente a una pequeña colección de cuentos, *. . . Y no se lo tragó la tierra*, publicada en 1971.

No obstante la reciente aparición de su obra, Tomás Rivera delata tanto en sus comentarios como en su obra, la mucha reflexión dedicada a su arte. Acertadamente ha dicho, por ejemplo, que "the spontaneous vitality of Chicano literature expresses itself as a life which not only exists but also wants to be (ser and estar). El ser is life, el estar is the form." Luego sintetiza: "So we find Chicano literature and Chicanos in fiction as simply life in search of form."[2] Por supuesto, ninguna obra cumple tan religiosamente con ese planteamiento como la del propio Rivera. En *. . . Y no se lo tragó la tierra*, las vidas esparcidas por el suelo sofocante de un pueblo anónimo, incomunicado y sin rumbo fijo salvo el de la muerte, llegan a conocer la forma, el órden y la expresión a través del recuerdo del protagonista, un joven sensible sacudido por la angustia de ver a inocentes olvidados, bajo el yugo de la miseria. Los ojos y los oídos de la memoria del joven últimamente son la criba en la cual los granos desparramados, las vidas del pueblo, se aúnan, se purifican, para encauzarse en la corriente de la humanidad, donde pertenecen, donde está su forma, su razón de ser.

Para lograr tan laudable empresa, Rivera, como sus maestros Sherwood Anderson, William Faulkner y Juan Rulfo, se acerca a la vida psíquica de los personajes, y considera las acciones externas de éstos sólo como manifestaciones sintomáticas o simbólicas de esa vida íntima. Consecuentemente en "El año perdido," el cuento introductorio de la colección, se presenta al protagonista de la obra como un joven de aguda sensibilidad, ensimismado sobremanera, pues está debajo de una casa, cuyo refugio le arrulla y lo separa de las formas habituales de la vida, permitiéndole contemplar los repliegues y profundidades de su ser.

Tras el agudo enfoque exclusivamente sobre el estado psíquico del protagonista, Rivera establece los límites dentro de los cuales se verifica toda la acción de los catorce cuentos y las trece brevísimas anécdotas imbricadas entre ellos, que constituyen la obra. Efectivamente crea Rivera un centro de conciencia, como diría Henry James, al cual le entrega el poder omnisciente tradicionalmente acaparado por el autor. De esta manera aniquila el tiempo y el espacio, porque en verdad el joven habita el mundo de la imaginación, más allá del tiempo cronológico, en el tiempo íntimo, inmensurable, salvo por las emociones y sentimientos más personales y profundos.

Dentro de ese mundo imaginado, fantasmagórico, el problema urgente del protagonista se resuelve en encontrar a "alguien que le llamaba por su nombre."[3] De este modo se plasma súbitamente la búsqueda de la identidad, como el acicate que forzosamente, en vista del estado psíquico del joven, le empuja hasta el pleno centro del mundo vertiginoso de la creación verbal. Porque, recalquemos, no se trata de acciones sino de pensamientos, cuya realización depende exclusivamente de las palabras. Por eso, al procurar fijar el pasado, le importaba sobremanera al protagonista encontrar las palabras. "A veces trataba de recordar y ya para cuando creía que se estaba aclarando todo un poco se le perdían las palabras" (p. 1).

En tal caso el ansia de definición personal se manifiesta como un frenético recorrido por un mundo verbal sumamente enmarañado. En el proceso desaforado la línea divisoria entre la realidad y la mera invención de los recuerdos es aniquilada por completo. "Luego ya no supo si lo que pensaba había pasado o no" (p. 1).

Siendo así, el protagonista llega a pleno conocimiento de su capacidad inventiva, revelación ambivalente porque a la vez que le resuelve la crisis de identidad, le compromete irremediablemente a la acción. Al precisar la cuestión reparamos en que si al principio el joven acude al exterior en busca de su identidad, el fracaso patente en su dar "una vuelta entera, y así [quedar] donde mismo" (p. 1), al lado de su certidumbre infalible de haber sido "él a quien llamaban" (p. 1), le impelen a indagar en sí mismo. En el ámbito interior encuentra el éxito pero también el terror porque "se dio cuenta de que él mismo se había llamado" (p. 1). La anonadadora conclusión es ineludible: ¡Su existencia, su identidad, son meramente productos de su propia invención verbal! Por consiguiente él no existe, nada existe, independiente de sí mismo, de su actividad mental.

Instigado por esta comprensión del problema, se dedicaría a colocar en rigurosa tela de juicio todas sus creencias, sus experiencias, en fin, toda su vida para cerciorarse de la realidad de las cosas. Con ese propósito, determina recordar, relacionar, ensanchar, aun inventar su vida. Bajo esta luz, las narraciones subsiguientes a "el año perdido" forman solamente una minúscula parte de este designio total.

La estremecedora revelación, empero, encierra mayor trascendencia, especialmente en lo que atañe al alma, al objeto o motor principal de la obra de Rivera. A partir de su entendimiento particular de la realidad, el joven protagonista de "El año perdido" asume absoluta responsabilidad de su vida. En otras palabras, el proceso inventivo concomitantemente desenfrena su voluntad y a la vez le entrega el máximo y exclusivo poder sobre la determinación de su propio destino. De improviso aparece nítidamente el meollo del complejo temático de . . . *Y no se lo tragó la tierra* y el mensaje de Rivera al pueblo subyugado: Cada quien es dueño de su destino; nada existe más allá de la percepción y volorización del hombre.

Como comprueba la lectura de los otros cuentos de la colección, asevera el autor que el temido poder del diablo ("La noche estaba plateada"), de Dios (". . .Y no se lo tragó la tierra"), de los elementos naturales (El sol en toda la obra) y del patrón ("Los niños no se aguantaron"), que estos poderes como algo inamovible y fatal, no existen independiente del hombre, que existen dentro del hombre, como creencia, como vicio, como un elemento roedor, puesto allí por otros para debilitarlo con el miedo a toda rebelión. Independiente del hombre mismo, asegura Rivera, no existen los poderes que hasta ahora hemos tenido como invencibles, más allá de toda protesta, de toda oposición. Pone en duda, pues, la existencia de un mundo estático, inalterable, con poderes establecidos para siempre, poderes como el sol, el patrón, la iglesia, Dios, el diablo, etc. Desde esta perspectiva Rivera es uno de los autores más

revolucionarios y modernos entre nosotros.

En resumen, así como el impresionante personaje que ha creado en "El año perdido," ése cuyo recuerdo reconstruye al hombre dividido por el temor y el sufrimiento, Tomás Rivera, como autor, también recuerda a su pueblo para darle forma. Metido en él acaricia la esperanza de encontrar su propia forma, porque sabe que el sentido de esa forma, es el sentido de su vida y de su comprensión de la realidad.

Tal ha sido el desarrollo del cuento chicano. Su trayectoria, como hemos visto, se caracteriza por la interiorización subjetiva y la complicación estilística y temática. El cuento chicano en su madurez tiende más hacia la expresión que hacia la descripción de la realidad. Aún comprometidos al movimiento social, los mejores cuentistas de hoy en día no pretenden convertir a sus personajes y situaciones en emblemas o modelos de la protesta social; prefieren afilar y afinar la protesta para lastimar más hondo. En fin, pretenden definir el presente a base del pasado para forjar el futuro. Ansían plasmar una imagen trascendente y completa de la realidad que viven y que los cicatriza y, al mismo tiempo, anhelan que sirva esa imagen como testimonio de su intento para marcar, a su vez, esa misma realidad.

Juan Rodríguez

University of Arizona at Tucson

Notas

[1] Mario Suárez, "Señor Garza," *The Chicano: From Caricature to Self-Portrait* (New York: New American Library, 1971), p. 273.

[2] Tomás Rivera, "Into the Labyrinth: The Chicano in Literature," *New Voices in Literature: The Mexican-American* (Edinburg, Texas: Pan American University, 1971), p. 24.

[3] Rivera, . . . *Y no se lo tragó la tierra* (Berkeley: Quinto Sol Publications, 1971), p. 1. De aquí en adelante los números de las páginas citadas de esta obra aparecerán entre paréntesis inmediatamente después de la cita en el texto.

EL CHICANO ANTE *EL GAUCHO MARTIN FIERRO:* UN REDESCUBRIMIENTO*

A Francisca Rascón

Brotan quejas de mi pecho,
brota un lamento sentido;
y es tanto lo que he sufrido
y males de tal tamaño,
que reto a todos los años
a que traigan el olvido.

"La Vuelta de Martín Fierro"

Introducción

Durante el año de 1972 se conmemoró en la República Argentina el centésimo aniversario de la aparición del poema gauchesco *Martín Fierro.*[1] La celebración del centenario de la publicación del poema épico de José Hernández tradicionalmente nos ofrecería una singular oportunidad propicia para señalar, subrayar y volver a evaluar- ya a una distancia de cien años- las muchas virtudes y los grandes y duraderso valores humanos contenidos en el gran poema nacional argentino. Tal acercamiento crítico me parece no sólo justificable sino acertado y muy apropiado para tal ocasión. Sin embargo, en el presente estudio, me propongo alejarme de lo tradicional para hacer una brusca desviación con el propósito de señalar un sorprendente renacimiento de interés en *Martín Fierro,* dentro de las aulas universitarias estadounidenses durante los últimos diez años. Sospecho que dicho renacimiento será algo difícil de evaluar para muchos argentinos, tan alejados ellos de las realidades norteamericanas como nosotros de las de la Argentina. Además, es muy posible que le asombre al público lector argentino la noticia de una insospechada y escandalosa "expropiación" de su poema nacional. Empero, debo hacer justicia a la tarea que tengo entre manos: la de comunicar las impresiones que he acumulado, como catedrático de la literatura hispanoamericana, sobre *Martín Fierro* y su actual importancia e interpretación entre los alumnos universitarios de los Estados Unidos. Cabe hacer hincapié en el hecho de que mis observaciones y comentarios están basados, exclusivamente, en mi propia experiencia con mis alumnos en este extremo rincón sudoeste de mi país, lo que representa, creo yo, muchas de las opiniones y tendencias nacionales sobre este punto. Pero, antes de dirigirnos directamente al problema de un "renacimiento" de *Martín Fierro,* habrá que repasar brevemente la ubicación histórica y actual de la literatura hispanoamericana en los círculos académicos de este país. Porque, en mi opinión, es imprescindible recordar que un poema argentino no deja de pertenecer a la totalidad de lo que llamamos la literatura hispanoamericana. Las altas y bajas, los olvidos y las fiebres del momento a los cuales está sujeta ésta, determinan también, en gran parte, el destino de una sola obra entres acada del inmenso conjunto.

El estudio de la Literatura Hispanoamericana en los EE. UU. hasta 1960

Hace relativamente poco tiempo el estudio de la materia denominada "literatura hispanoamericana" era, en los Estados Unidos, todavía una empresa rara, exótica, poco comprendida y, para valernos de un clisé de nuestros tiempos, bastante *irrelevant.* El interés en la materia quedaba, pues, compartido entre un pequeño grupo de dedicados especialistas y sus discípulos; y, ciertamente, en la época 1920-40 había una tendencia a observar la literatura de la América Hispana como una materia estática, sin notables posibilidades de cambio inmediato, y mucho menos con potencialidades para efectuar una revolución literaria. En cierta manera, estudiar la literatura de los países al sur del Río Bravo, en aquella época, equivalía a algo como

*Quisiera reconocer la deuda que he incurrido con la Srita. Francisca Rascón, querida amiga y apreciada alumna mía, quien hizo llegar a mis manos por primera vez el poema "I am Joaquín," sugiriendo así -inconscientemente- la génesis de este estudio.

un interesantísimo paseo por un museo literario, repleto de todas las obras en cuidada exhibición, luciendo las apropiadas etiquetas llenas de fechas, movimientos y demás datos imprescindibles. Y a la salida del museo, si es verdad que no sonaba un portazo definitivo y audible, uno se daba perfecta cuenta de que había *terminado* con algo que tenía un principio y, aparentemente, un fin; algo muy digno de volver a visitar, pero también algo casi carente de un filo cortante de innovación de actividad. Justamente en 1942, mientras realizaba una gira oficial por los Estados Unidos, el notable crítico y escritor peruano, Luis Alberto Sánchez, escribió la siguiente observación en un artículo titulado, "¿Nos están 'descubriendo' en Norteamérica? ":

> Los profesores norteamericanos consagrados a estudiarnos atraviesan una etapa preparatoria muy encomiable, pero insuficiente: están en la etapa de la cantidad, no de la calidad. Lucen como eruditos, amontonan datos, pero la sustancia no siempre llega a ser captada por sus redes hechas para pesca gruesa, no para anguilas relucientes, sutiles y resbaladizas como son los matices de un pueblo.[2]

¡Y esto hace escasamente treinta años! ¡Cuánto ha cambiado la intensidad y la profundidad de la crítica literaria sobre las letras de Hispanoamérica en los Estados Unidos desde la fecha en que Sánchez hizo su evaluación! Creo que las observaciones y las conclusiones del estudioso peruano son perspicaces y correctas. Cuando señala la "etapa preparatoria" por la cual pasaban los especialistas norteamericanos de aquellos años, lo hace con la intención de que sirvan sus comentarios como acicate para estimular una mayor actividad, y en ningún sentido como expresión de menosprecio. Pero no hay que pensar que el cambio en la crítica de los estudiosos en los Estados Unidos se haya efectuado de la noche a la mañana. La intervención en la Segunda Guerra Mundial, seguida por la bulliciosa época de posguerra y de la guerra fría (una época orientada hacia Europa y hacia el Lejano Oriente, básicamente), se encargó de arrojar la literatura de Hispanoamérica muy lejos del enfoque principal de las preocupaciones internacionales en los EE. UU., hasta llegar a un rincón de semiolvido. La siguiente década marca el principio de la intensificación de los estudios sobre Iberoamérica y sus literaturas, y con ello el establecimiento de numerosos y destacados centros en diversas partes de la nación, dedicados al estudio de la cultura de los países hispánicos de este hemisferio. Pero, como veremos a continuación, la década 1960-70 es la que constituye el período en que la literatura iberoamericana realiza sus prodigios más grandes e inesperados.

1960-1970: la década decisiva

Como una reacción casi proporcional a los adelantos logrados en la verdadera revolución literaria de Hispanoamérica, el mundo académico de los Estados Unidos experimentó, y sigue experimentando, una etapa ya no "preparatoria" sino una de desarrollo amplio y compenetrante. La década 1960-70 representa un asombroso período de crecimiento, de producción fecunda y, lo que es aún más fascinante, de una profunda influencia internacional ejercida por la literatura contemporánea de las países hispanoamericanos. Se puede decir que antes de 1960 la literatura hispanoamericana quedaba "reservada" en los Estados Unidos para los especialistas que habían logrado un dominio del idioma español. Pero, hoy en día, gracias a las traducciones cada vez más abundantes de las mejores obras, los lectores de los Estados Unidos han ganado un acceso a la literatura de Iberoamérica que anteriormente no existía para ellos.

La llamada revolución literaria de Hispanoamérica se debe a un conjunto de escritores—poetas y prosistas—quienes, por medio de sus singulares obras, han logrado ubicar la literatura de sus respectivas patrias en la primera fila de la atención del público lector internacional. La década revolucionaria comienza realmente con la decisión de galardonar al escritor argentino, Jorge Luis Borges, con el Premio Formentor en el año 1961, lo que afirmó para el escritor argentino una fama internacional, bien merecida, que había de perdurar y aumentar hasta la fecha. Pero Borges no queda como un caso aislado o excepcional, sino que se encuentra en una década colmada de personajes singulares en la historia literaria de Hispanoamérica. En poesía: Octavio Paz, César Vallejo y el insigne chileno Pablo Neruda, recientemente galardonado con el Premio Nobel; en prosa, la lista es aún más extensa: Fuentes, Rulfo, García Márquez, Asturias

(también Premio Nobel, en 1967), Sábato, Cortázar, Vargas Llosa, entre otros. Estos destacados prosistas están íntimamente envueltos en el "boom" de la novela hispanoamericana, un fenómeno literario que se realiza comenzando precisamente en los años comprendidos en esta década de 1960. El distinguido crítico uruguayo, Emir Rodríguez Monegal, en un breve ensayo sobre este tema, concluye con las siguientes palabras de encomio para la narrativa hispanoamericana y para la formidable revolución que ha venido efectuando en nuestros tiempos:

> Durante unos treinta años, es decir: durante el período que comprende la publicación de *Doña Bárbara* en España (1929) hasta el Premio Formentor consagrado a Borges en 1961, la narrativa hispanoamericana ha realizado este adelanto increíble, abandonando la ubicación marginal en la cual parecía estar presa por condiciones y fuerzas político-económicas, para tomar su debido lugar en el centro del mundo de las letras de hoy. Lo que parecía imposible hace cincuenta, cuarenta, o hasta hace treinta años, es ahora un hecho reconocido. El subrayarlo es también un modo de celebrar el nacimiento de una nueva literatura.[3]

El interés por la literatura hispanoamericana en los Estados Unidos, hoy en día, es más intenso y profundo que nunca. Y sin duda alguna, este nuevo interés se proyecta casi exclusivamente sobre la literatura contemporánea, pues se debe al hecho ineludible de que los mejores escritores del continente del sur, han podido captar la imaginación de los pueblos mucho más allá de sus respectivos límites nacionales. Lo que escriben tiene un atractivo universal, y el público, sea éste argentino, guatemalteco, francés o norteamericano, ha podido identificarse invariablemente con lo escrito, cada vez más. El éxito que han tenido los escritores hispanoamericanos en los EE. UU. se puede medir por la cantidad de centros universitarios consagrados al estudio de su literatura, por el creciente volumen de las traducciones que se hacen de sus obras y por un acrecentado interés, en los pueblos del Tercer Mundo, en la literatura comparada y en la literatura traducida. Pero obviamente, la intensificación de los estudios y el interés en la literatura hispanoamericana se debe primordialmente a los acontecimientos literarios (publicaciones, traducciones, premios) en Hispanoamérica durante los últimos doce años. Y ahora hay que ver, en esta misma época, cuál ha sido la suerte en los Estados Unidos de una obra que apareció por primera vez hace cien años: *Martín Fierro.*

El descubrimiento original

Creo que es justificable sugerir que la visión tradicionalista de *Martín Fierro,* dentro de los Estados Unidos, refleja fielmente el carácter de la crítica en este país hasta 1960, como ya hemos señalado. Es decir, *Martín Fierro,* desde su primera introducción en los círculos académico-literarios en este país hasta 1960 y aún más tarde, era considerado por costumbre como una manifestación genuina y pintoresca del movimiento romántico hispanoamericano en los países del Plata. La interpretación del poema de Hernández era a menudo estática, y los estudios tendían a presentarlo como un fenómeno fuertemente ligado al siglo pasado y nada aplicable al presente; mucho menos a un presente y a una realidad estadounidenses. Con la gran atención dedicada a los *nuevos* acontecimientos en la literatura de Hispanoamérica, era lógico predecir que los nuevos enfoques sobre un poema del siglo XIX serían algo lentos en llegar. Y efectivamente, en 1961, todavía se pueden encontrar análisis típicos de una larga tradición de la crítica sobre *Martín Fierro.* Un buen ejemplo de esta clase de crítica—la cual, reitero, es aplaudible y valiosa—es la del crítico y escritor bonaerense, Aníbal Sánchez-Reulet, quien, mientras ocupaba una cátedra de literatura iberoamericana en la Universidad de California en Los Angeles, escribió un artículo sobre la poesía gauchesca que revela un acercamiento intrínsecamente interesado en el estudio de ella como un fenómeno pasado y terminado, algo semejante a la investigación minuciosa y casi científica de un fósil. En su estudio, Sánchez-Reulet afirma lo siguiente:

> Con todo, más interesante que la trascendencia y glorificación ulteriores del género, por la llamada crítica oficial, es la peculiaridad misma del fenómeno gauchesco cuando se considera el proceso de su origen, desarrollo y culminación dentro de la literatura rioplatense. En efecto, ¿cómo se explica que lo que empezó siendo una forma bastarda de

subliteratura, o a lo sumo de periodismo político, escrito en una lengua intencionalmente vulgar—y, a veces, en una jerga puramente inventada—llegara a convertirse, con el tiempo, en un modo de expresión legítima y respetable que entusiasmó, y llegó a tentar, a poetas cultos como Estanislao del Campo y Ricardo Gutiérrez, y culminó por último en *Martín Fierro*, la obra más original y quizás la más importante de todo el romanticismo hispánico? ¿Por qué no ocurrió otro tanto en los demás países de América donde también hubo manifestaciones parecidas de poesía seudopopular y de periodismo satírico en verso? ¿Por qué los escritores de otros países nunca intentaron utilizar esa materia semifolklórica para crear una literatura estéticamente más ambiciosa?

La respuesta obvia es que el fenómeno literario gauchesco respondió a circunstancias históricas, sociales y, sobre todo, ideológicas, que fueron peculiares del Río de la Plata y no se dieron del mismo modo, o con igual intensidad, en los otros países de América. Dentro de esas circunstancias, uno de los factores decisivos fue, como lo ha indicado Caillet-Bois, el influjo del movimiento romántico, que tuvo, en Buenos Aires y Montevideo, rasgos fuertemente distintivos.[4]

El interés que tiene Sánchez-Reulet en la poesía gauchesca es, claro está, el de procurar conectar el "fenómeno literario" a los movimientos y a las corrientes literarias que le eran contemporáneos, o sea del siglo XIX. Cuando escribió su estudio, Sánchez-Reulet no tenía ningún motivo para revelar otras interpretaciones del *Martín Fierro*, puesto que realmente en 1961, no las había. Las palabras del catedrático platense, entonces, corresponden a un estilo de crítica tradicional y estimable, representativa todavía del primer descubrimiento del *Martín Fierro* en este país. Hasta la década explosiva de 1960-70, *Martín Fierro* parecía destinado a permanecer como una reliquia de otra época. Para comprender a fondo cada faceta del poema en aquel entonces, había que leer, igual como hoy en día, volúmenes de historia de la República Argentina, pues es con equella realidad que está íntimamente vinculado el poema. Hasta ahora, se ha tratado del descubrimiento original del poema de Hernández, pero durante la última mitad de la década 1960-70 ocurrió un fenómeno tan increíble y complejo que hubiese sido imposible pronosticarlo: el redescubrimiento de *Martín Fierro* en los Estados Unidos.

El redescubrimiento

Ya nos hemos referido a los inauditos adelantos y éxitos logrados por un creciente núcleo de escritores hispanoamericanos durante la década 1960-70. Como una casualidad, igual de inaudita, al compás de la intensificación de interés y de la producción en la literatura contemporánea de Hispanoamérica, los radicales cambios socio-políticos en la sociedad norteamericana han hecho que pareciera cada vez más aplicable a las realidades estadounidenses el poema nacional de la Argentina.

Letras hispanoamericanas aparte, la década de 1960-70 marca un período de agonía nacional para los Estados Unidos. Es una década trágica—en muchos sentidos y por diversas razones—en la historia de mi patria. Hacia principios del período, el país sufrió la pérdida de un joven presidente a manos de un asesino. En cierta forma, la muerte de John F. Kennedy puso fin a una era de "inocencia", una época en que un gran sector de la población norteamericana creía todavía, o quería creer, que el gobierno era más o menos justo, que los problemas que afrontaba la nación encontrarían su solución, etc., etc. Parece que el siniestro tiro del rifle, aquel día en Dallas, nos llegó a despertar de un letargo, inspirado y producido por la confianza (a veces ciega) y una sensación de bienestar, a pesar de que no todo estaba bien. Hacia fines de la década habían de caer, también asesinados, Robert, el hermano menor de Kennedy, y Martin Luther King, Jr., el líder de los negros en este país. Pero, además de estas trágicas muertes, hacia fines de este período la población norteamericana se encontraba cada vez más desilusionada con los dirigentes del país, debido a la trágica, insensata y por lo visto interminable guerra de Vietnam. Blandiendo lemas irrespetuosos como "Hell no, we won't go", se oponía al reclutamiento forzado para ir a un remoto confín del globo a luchar contra el "enemigo". A raíz de la guerra en Vietnam, se sabe que la década a la que me refiero es, más que cualquier otra cosa, una década de protesta directa al gobierno. Si sólo se tratara de las protestas contra una guerra injusta y el reclutamiento de jóvenes, ya podríamos quedar tranquilos sabiendo que habíamos encontrado algún terreno válido de comparación entre la sociedad norteamericana actual y

algún aspecto del espíritu del poema de Hernández. Pero la semejanza entre la realidad social de los Estados Unidos y *Martín Fierro* estriba en algo, inclusive, más trascendental y firme. La protesta dentro del pueblo norteamericano en esta época no se ha dirigido sólo hacia una política internacional desviada e injusta. A principios de la década, la lucha por los derechos civiles, encabezada por Martin Luther King, Jr., alcanzó algunos de sus éxitos más notables. Pero los éxitos de los negros no ofrecían ocasión para celebrar, sino que subrayaban en una forma dolorosa y dramática *la necesidad* que los negros tenían de luchar para conseguir los derechos, teóricamente asegurados para todo ciudadano bajo la constitución de la nación. Pronto otros grupos minoritarios seguirían los pasos de los negros en su lucha. El grupo más numeroso era, por supuesto, el formado por los chicanos.

Por cierto, las condiciones históricas, políticas y sociales de donde surgió el chicano a la realidad actual norteamericana, son muy diferentes a las que fomentaron la aparición del gaucho rioplatense en los albores del siglo XIX. Se trata de otra época, otra cultura y otra zona geográfica. Pero es precisamente el chicano el que está redescubriendo el gran poema de José Hernández. Para el chicano, Martín Fierro es símbolo no sólo del gaucho bonaerense, sino de todo miembro oprimido de la sociedad. Para el chicano, Fierro es el bardo de todos los pobres, el noble campeón de los de abajo. La rusticidad y el aspecto humilde de Fierro —elementos tan necesarios en el logro del éxito entre el público argentino de 1872— también provocan una inmediata autoidentificación entre los lectores chicanos de 1972. Pero la afinidad entre Fierro y el pueblo chicano de los Estados Unidos se encuentra, mucho más, en lo que dice que en la imagen exacta del héroe (la de un gaucho): Fierro relata sus sufrimientos a manos de un gobierno injusto y cruel, insensible a todo un sector de la sociedad; también (por su ignorancia, por pobre, honrado y sumiso) es víctima del reclutamiento forzado que le obliga a alejarse de sus pagos nativos para ir a pelear contra un "enemigo", defendiendo los intereses del gobierno. Para el gaucho, la vida en el cantón es una pesadilla, y se da cuenta de que está allá sólo para satisfacer los apetitos de unos dirigentes corruptos e inmorales. En todos estos aspectos del poema, el chicano encuentra un marcado paralelo con su propia condición social y espiritual. Para él, Fierro trasciende los límites nacionales y temporales y llega a ser un hombre ejemplar para el chicano. No importa en absoluto que Fierro cantara sus desgracias hace cien años. Lo que importa es que el mensaje que Hernández tenía destinado a un doble público (los cultos de la ciudad y los campesinos de la pampa), ahora se aplica en gran parte al chicano y a su posición con respecto a la política del gobierno de los Estados Unidos.

Para apreciar mejor el valor que el chicano de los Estados Unidos le atribuye a *Martín Fierro*, basta revisar, aunque sea en forma esquemática, uno de los muchos poemas que han brotado con el advenimiento de la literatura chicana: *I am Joaquín* (Yo soy Joaquín), por Rodolfo González, de Denver, Colorado. Este poema, escrito originalmente en inglés, valiéndose de muchos vocablos en castellano y de frecuentes alusiones a México, señala claramente no sólo el dilema del chicano en la sociedad actual de los EE. UU., sino que también da a entender, fácilmente, cómo ha sido posible que el poema de Hernández pudiera cobrar vida nueva en la última mitad del siglo XX. Escuchemos al "héroe" del poema, Joaquín, tan heroico y tan trágico como lo era el famoso cantor Fierro. Primero, como muestra, una estrofa en el inglés original:

> I am Joaquin,
> Lost in a world of confusion,
> Caught up in a whirl of an
> Anglo society,
> Confused by the rules,
> Scorned by attitudes,
> Suppressed by manipulations,
> And destroyed by modern society.[5]

Para cumplir mejor con los propósitos de este estudio, las demás citas aparecen traducidas al castellano. Los siguientes trozos del poema de González revelan nítidamente el mundo interior de Joaquín, lleno de frustraciones, amarguras y crisis de identidad. Las expresiones del héroe oscilan entre el orgullo y la vergüenza, la certeza y la duda y entre la vida y la muerte:

Yo soy Joaquín.
Perdido en un mundo de confusión,
Enganchado en el remolino de una
Sociedad angloamericana,
Confundido por las reglas,
Despreciado por las actitudes,
Sofocado por las manipulaciones,
Y destrozado por la sociedad moderna.
. . .
Sí.
Vine de muy lejos para llegar a ninguna parte,
arrastrado contra mi voluntad por ese
gigante monstruoso, tecnológico e industrial
llamado
El Progreso y el éxito angloamericano. . .
Yo mismo me contemplo.
Observo a mis hermanos.
Lloro lágrimas de desgracia.
Siembro semillas de odio.
Me retiro a la seguridad dentro del
círculo de la vida. . .
MI GENTE.

Hay, en las palabras amargas de Joaquín, un profundo reconocimiento de sus orígenes heterogéneos y hasta contradictorios. Pero no por eso deja de sentir un orgullo por la raza nueva que él encarna, aunque hay algo trágico en aquello también:

Yo soy Cuauhtémoc,
majestuoso y noble,
guía de hombres.
Rey de un imperio, civilizado
mucho más allá de los sueños
del gachupín Cortés. . .
Yo soy Nezahualcóyotl,
líder famoso de los Chichimecas.
Yo soy la espada y la llama de Cortés,
el déspota.
Yo soy el águila y la serpiente
de la civilización azteca.
Fui dueño de la tierra hasta donde alcanzaba
la vista bajo la corona de España.
Y yo trabajé en mi tierra,
y di mi sudor y sangre india
por el amo español,
que gobernó con tiranía sobre hombre y
bestia y todos los que él podía pisotear. . .
Pero. . .
LA TIERRA ERA MIA.
Yo era, a la vez, tirano y esclavo.
. . .
Yo luché y morí
por
Don Benito Juárez
Guardián de la constitución.
Yo fui él
en caminos polvorientos,
en terrenos estériles,
cuando él protegía sus archivos
como protegió Moisés sus sacramentos.
El guardaba su México

en sus manos
en
los terrenos más desolados
y remotos,
lo cual era su patria.
Y este pequeño gigante
zapoteca
no dio
ni una pulgada
de tierra de su patria a
reyes o monarcas o presidentes
de poderes extranjeros.
Yo soy Joaquín.
Cabalgué con Pancho Villa,
tosco y simpático.
Un tornado a toda fuerza,
alimentado e inspirado
por la pasión y la lumbre
de su gente mundana.
Soy Emiliano Zapata que gritó:
"Esta tierra
es NUESTRA".
. . .
Yo he sido la Revolución Sangrienta,
El Vencedor,
El Vencido,
Yo he matado
y me han matado.
Yo soy los déspotas Díaz
y Huerta
y también el apóstol de la democracia,
Francisco Madero.
. . .
Mi sangre mancha la blancura de los cerros
escarchados de las isletas de Alaska,
estoy en la playas cubiertas de cadáveres en
Normandía, la tierra lejana de Corea
y ahora en
Viet Nam.
. . .
Aquí estoy parado
Pobre en dinero
Arrogante con orgullo
Valiente con Machismo
Rico en valor
y
Adinerado de espíritu y fe.
Mis rodillas están costradas con barro.
Mis manos ampolladas del azadón.
Yo he enriquecido al angloamericano
más todavía.
La Igualdad es solamente una palabra.
. . .
Y ahora suena la trompeta,
La música de la gente excita la
Revolución,
Como un gigante soñoliento que lentamente
alza su cabeza
al sonido de

Las Patrulladas
Las Voces clamorosas
El Tañido de Mariachi
Las Explosiones ardientes del tequila
El aroma de chile verde y
Los ojos morenos, con la esperanza de una
vida mejor.
Y en todos los campos fértiles,
en los llanos áridos,
en las aldeas de la sierra, y en las
cuidades sofocadas de humo,
Empezamos a AVANZAR
Mexicano!
Español!
Latino!
Hispano!
Chicano!
o lo que me llame yo,
Yo parezco lo mismo,
Yo siento lo mismo,
Yo lloro
Y
Canto lo mismo.
Yo soy el bulto de mi gente y
Yo renuncio ser aniquilado.
Yo soy Joaquín.
Las desigualdades son grandes
pero mi espíritu es firme.
Mi fe irrompible.
Mi sangre pura.
Soy príncipe Azteca y Cristo Cristiano.
¡YO PERDURARÉ!
¡YO PERDURARÉ!

Creo que es obvio que, artísticamente, no hay comparación justificable entre *Martín Fierro* y *I am Joaquín*, puesto que el poema épico argentino no sólo es más extenso, sino que también más complejo, con personajes variados y con inmejorables momentos líricos, intercalados con los fines sociopolíticos del poema. Pero también es cierto que, con esta pequeña muestra de la poesía chicana, podemos derivar una idea bastante exacta del espíritu actual del chicano, el cual, a su vez, explica la gran afinidad que experimentan los alumnos de ascendencia mexicana en los EE.UU. al leer este poema épico de José Hernández. Hay muchos paralelos, como podemos notar fácilmente en las líneas arriba citadas: Joaquín, como Martín Fierro, se queja de las injusticias de las autoridades, de las guerras; también los dos se sienten en el precipicio del exterminio, empujados despiadadamente por el progreso de una sociedad insensible a su suerte. Los dos héroes, sobre todo, se dan perfecta cuenta de sus orígenes y de su peculiaridad "americana."

Gran parte del poema de Hernández nos presenta con lamentos, protestas y plegarias que podrían servir, en una forma sorprendente, como descripción exacta del estado espiritual del chicano. Por ejemplo, el gaucho Martín Fierro relata sus desgracias en las siguientes estrofas con una amargura y un coraje que son muy semejantes a los que articularía 100 años más tarde Joaquín el chicano:

En medio de mi inorancia
conozco que nada valgo.
Soy la liebre o soy el galgo
asigún los tiempos andan,
pero también los que mandan
debieran cuidarnos algo.[6]

Y Joaquín, quien se describe "Arrogante con orgullo/ valiente con Machismo/ Rico en valor. . .," encuentra un notable paralelo con estas palabras del gaucho Fierro:

Mas también en este juego
voy a pedir mi volada:
a naides le debo nada,
ni pido cuartel ni doy;
y ninguno dende hoy
ha de llevarme en la armada. (Pág. 62)

En las siguientes tres estrofas, Fierro lamenta y deplora los prejuicios que la sociedad en general le tiene al gaucho. En este aspecto también, el chicano se halla ante un espejo sin par:

Él anda siempre juyendo,
siempre pobre y perseguido;
no tiene cueva ni nido,
como si juera maldito.
Porque el ser gaucho. . . ¡barajo!
el ser gaucho es un delito.
Es como el potro de posta,
lo larga éste, aquél lo toma;
nunca se acaba la broma;
dende chico se parece
al arbolito que crece
desamparao en la loma.
Lo llaman "gaucho mamao"
si lo pillan divertido,
y que es mal entretenido
si en un baile lo sorprienden.
Hace mal si se defiende
y si no, se ve. . .fundido. (Págs. 69-70)

Luego, Hernández hace que su hijastro Fierro se refiera a la patética explotación del gaucho, una explotación que les ha sido desgraciadamente "tradicional" a todos los pobres en todas las épocas:

Él nada gana en la paz
y es el primero en la guerra;
no lo perdonan si yerra,
que no saben perdonar;
porque el gaucho en esta tierra
sólo sirve pa votar.
Para él son los calabozos,
para él las duras prisiones.
En su boca no hay razones
aunque la razón le sobre,
que son campanas de palo
las razones de los pobres. (Pág. 71)

Aparentemente, el poema *Martín Fierro* es, por lo general, menos optimista que "I am Joaquín," y la figura del gaucho Martín Fierro llega a veces a ser realmente anti-heroica, llena de un angustioso pathos:

Triste suena mi guitarra
y el asunto lo requiere.
Ninguno alegrías espere
sino sentidos lamentos,
de aquel que en duros tormentos
nace, crece, vive y muere. (Pág. 111)

Pero José Hernández le ha consagrado una dimensión verdaderamente heroica a su criatura artística —a lo largo del poema— al inyectar sugerencias (hechas por el cantor Fierro mismo) de que algo tiene de inmortal, a pesar de su atroz pobreza:

Y si la vida me falta,
tenganló todos por cierto,
que el gaucho, hasta en el desierto,
sentirá en tal ocasión
tristeza en el corazón
al saber que yo estoy muerto.
Pues son mis dichas desdichas
las de todos mis hermanos.
Ellos guardarán ufanos
en su corazón mi historia;
me tendrán en su memoria
para siempre mis paisanos. (Págs. 258-259)

Ahora bien. Si el chicano se encuentra "ante un espejo" al comenzar la lectura de *Martín Fierro*, como hemos insinuado, entonces el contenido de los prólogos que anteceden "La Ida" y "La Vuelta," en los cuales habla Hernández el escritor y no Fierro el gaucho, no puede ser menos asombroso para el chicano en cuanto a la potencial aplicación de lo dicho a su propia situación. En una carta dirigida a un amigo, publicada como prólogo de "La Ida," Hernández revela su inmensa conmiseración para los pobres de su país:

> Al fin me he decidido a que mi pobre Martín Fierro. . .salga a conocer el mundo, y allá va acogido al amparo de su nombre. No le niegue su protección, Ud. que conoce bien todos los abusos y todas las desgracias de que es víctima esa clase desheredada de nuestro país.[7]

En el prólogo de "La Vuelta" el poeta bonaerense expresa nítidamente su concepto universalista con respecto al gaucho, un concepto que forzosamente se extiende a incluir últimamente al chicano:

> Indudablemente, que hay cierta semejanza íntima, cierta identidad misteriosa entre todas las razas del globo que sólo estudian en el gran libro de la naturaleza; pues que de él deducen, y vienen deduciendo desde hace más de tres mil años, la misma enseñanza, las mismas virtudes naturales, expresadas en prosa por todos los hombres del globo, y en verso por los gauchos que habitan las vastas y fértiles comarcas que se extienden a las dos márgenes del Plata.
>
> El corazón humano y la moral son los mismos en todos los siglos.[8]

Finalmente, cabe señalar que el término "redescubrimiento" no significa aquí que, por algunas razones misteriosas, la población chicana de los EE. UU. se haya ocupado afanosamente con la lectura del poema de José Hernández. Todo lo contrario: se aplica este término a la experiencia individual de cada alumno chicano quien, por algún capricho del destino, llegue a abrir un ejemplar del poema nacional argentino. Cuando llega tal momento, ahora le queda otro enfoque que contemplar y evaluar. No es éste el único modo de estudiar el poema, ni siquiera el mejor ni mucho menos el más completo. Pero de ser un modo *nuevo* de interpretar el poema, un verdadero *redescubrimiento*, para decirlo así, sí lo es. Además, hay que recordar que, para elaborar este tema sólo he utilizado trozos de un solo poema chicano, y que hay muchísima literatura chicana en la cual se podrán encontrar ecos muy semejantes a las quejas, frustraciones y los sufrimientos de Joaquín. No debe sorprendernos, entonces, saber que el alumno chicano del sudoeste de los EE.UU. haya encontrado un personaje extraordinario y singularmente paralelo a su propia condición, en el gran poema de Hernández. Me parece que señalar tal redescubrimiento de *Martín Fierro* por un sector apreciable del pueblo estadounidense es, sin duda, una forma muy digna y, en cierto modo, dramática, de subrayar los duraderos valores universales del poema de José Hernández, contemplado y revalorizado ahora a una distancia de 100 años.

Gerald L. Head

San Diego State University

[1] Una versión menos extensa de este estudio apareció bajo el título "El redescubrimiento de *Martín Fierro* en los EE.UU." en *LOGOS*, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de La Universidad de Buenos Aires, Núm. XII, diciembre de 1972, número dedicado exclusivamente a *Martín Fierro*.

[2] Luis Alberto Sánchez, "¿Nos están 'descubriendo' en Norteamérica? ," *Revista Iberoamericana*, Vol. V (mayo de 1942), págs. 263-266.

[3] Emir Rodríguez Monegal, "A revolutionary writing," *Mundus Artium*, III, Núm. 3 (nov. de 1970), pág. 11.

[4] Aníbal Sánchez-Reulet, "La 'poesía gauchesca' como fenómeno literario," *Revista Iberoamericana*, Vol. LII (1961), págs. 283-284.

[5] Rodolfo González, *I am Joaquín*, Denver, Colorado, 1967, (Ejemplar particular), págs. 3-20.

[6] José Hernández, *Martín Fierro*, Buenos Aires, 1953 (Editorial Losada), pág. 59. Las demás citas tomadas de *Martín Fierro* remiten a esta edición.

[7] José Hernández, *Poesía Gauchesca* (Vol. II), Buenos Aires (Fondo de Cultura Económica), 1955, pág. 576.

[8] *Ibid.*, pág. 633.

EL CASCABEL:
Una experiencia singular de mi buen amigo López Gallardo—1915

Frente a la cueva en que había metido sus riquezas terrenales, tales como son entre los hombres de la sierra, estaba tirado y dormido López Gallardo.

Dormido y cómodo bajo el sol de mediodía, dormido. . .pero ahora con los ojos abiertos.

Entre las piernas serpenteaba el cascabel. Olfateaba el aire y se agitaba más con la masa inerte que impedía su ingreso a la sombra y frescura de la cueva. Los huesillos que lo distinguen de otras culebras sonaban como sonajas tarascas de Michoacán.

Los ojos abiertos de López Gallardo, penetrantes como siempre son en el que vive con peligro, no se movían. El cuerpo quedaba rígido. El aire apenas movía las hojas de la manzanita.

El cascabel empezó a estirarse. La cabeza tocó la bota y su largo cuerpo quedó al lado de la pierna. Como una S grande la cabeza avanzaba hasta la rodilla, seguida por el cuerpo. Se paró otra vez a olfatear, pero ningún movimiento, ningún cambio hubo que notar. El movimiento seguía, cruzando el cinto del cual colgaba siempre una pistola grande y temida. Pero ningún movimiento hizo López Gallardo. Avanzó hasta dar con las dos cartucheras que cruzando en el pecho formaban una X. El sol reflejaba el brillo de los cartuchos, y causó en el cascabel sólo un abrir y cerrar de ojos. Culebreaba adelante, su piel resbaladiza pasando al lado del cuello desnudo de López Gallardo y debajo de su oreja.

Deteniéndose, la serpiente probó el tacto desconocido del enorme sombrero de paja que servía en ese momento de almohada para la cabeza de López Gallardo.

Un instante después, la serpiente se metió entre dos grandes piedras, dejando al Dorado López Gallardo tirado en el suelo, dormido aún, con los ojos abiertos como le dejaron los Federales dos días antes, muerto a balazos.

Gordon C. Thomasson

Cornell University at Ithaca, New York

CAMINANTE

Caminante

tú que andas por la vida
que eternamente andas por la vida
detente un momento en el país de los míos
en el país de mi infancia

Maravíllate

de su belleza
de esa pálida belleza
que deslumbró una vez

Caminante

deja que tus pies se hundan en mi arena
en esa arena dorada que quema y perdura

Contempla

las imágenes que engañan
imágenes de una tierra de leyenda
en donde, cuando aún no nacía el tiempo,
recorría yo los llanos libre orgulloso
desnudo sobre mi potro salvaje

Medita

sobre las noches sobre esas noches de ensueño
cuando mil ojos mi dormir vigilaban
ojos de dioses mis propios dioses

Caminante

descansa un momento y bebe con tus ojos
las últimas gotas de esplendor olvidado
de un país que vive que vive en mí

Festeja

tu alma sobre soberbias montañas
aún frescas y húmedas con la sangre de Cristo
en donde pastores cantaban canciones de esos tiempos
antes de que las vallas con púas coronaran la sierra
con el irónico propósito de conservar

Caminante

tú que andas por la vida
que eternamente andas por la vida
recuerda este nombre cuando te hayas ido
el nombre de Aztlán
el país de los míos.

—Salvador Rodríguez del Pino
University of California, Santa Barbara

PEREGRINOS DE AZTLAN*

La historia nos dejó, como en un mal sueño, varados en la isla del olvido, presos. No sólo eso, han quedado encadenados los genes que guardan la cultura, esencia de nuestra historia, vedando las arterias que como ríos traen el ímpetu de la sangre que anima la voz y el alma de nuestro pueblo. Ni dignidad ni letras para los esclavos, dijeron los dominadores, solamente la ignominia, la burla y la muerte; si acaso, la trágica baba de la demagogia, falsa moneda de los perversos. Cuando la amnesia empezaba a plantar tinieblas en nuestra memoria, fuimos a nuestros antiguos lagos, buscando en el fondo los rostros que habíamos perdido, y vimos a través de la bruma milenaria que estaban desvaídos y que ya no eran los mismos. Allá llegamos, hasta el lecho ascendente de un río, frente a la montaña de granito; gritamos para que el eco nos volviera los nombres y las voces que se iban. . .dejándonos vacíos. Bajamos por los montes, por todas las rutas y caminos, arrastrando nuestras raíces contra los abrojos, la nieve y el fuego; íbamos preguntando por nuestro destino, pero nadie nos quería entender por lo raro de nuestros signos. . .Fuimos al fondo del mar, donde las estrellas bajan a sus nidos, a preguntar si el cielo sabe a dónde vamos, o de dónde venimos.

Regresad más allá de la cruz de caminos, romped el silencio de las centurias con la agonía de vuestros gritos, veréis campos floridos donde plantasteis niños y árboles que se han bebido la savia de los siglos; árboles petrificados sin trinos y sin búhos, ahí donde moran las voces de los sucumbidos. El destino es la historia y la historia es el camino tendido ante los pasos que no han sido. ¿Quién os ha hecho creer que sois corderos y bestias para el yugo?

¡Caballeros tigres, caballeros águilas, luchad por el destino de vuestros hijos! Sabed los inmolados, que en esta región, seréis alborada y también seréis río. . .

* * *

Pos ahí entre el desierto enterré a mi cuate. Tuve que esperar la noche; le hice la lucha de día, pero ¡chihuahua! quemaba tanto la tierra que pensé en la cabeza de un gigante muy grande, muy grande, que se moría de calenturas, y esto que el suelo no estaba nada duro. No hice muy grande el hoyo; ahí nomás como para que no se lo comiera la coyotera. De noche también estaba pelona la escarbadera, pero de malas no tanto que empollara las manos. A lo que yo le tenía terror de a madre en las noches es a las víboras, ¡hijas de su refregada! Cuando las oía chillar de cerca, sonando los cascabelitos, hacía de cuenta que las traía enroscadas en las orejas ¿Que si hay víboras en el desierto? Que me lo pregunten a mí; si no me picaron es porque Dios es muy grande.

Junté de esos matorritos que se prenden al desierto como piojos; de modo que con tierra arenosa, ramas y brincos lo fuí pisoneando. Yo sé que se llamaba Manuel, Manuel no sé qué. La peluza le puso el "Batepi". Chingo de gentes se llaman Manuel. Me lo encontré en Empalme en aquellos días de la contratada. Pa mí que éramos más, pero Enrique Ramírez, "El Burro", dijo que nomás diez mil; y de esos tantos, pos de cincho que no los iban a contratar a todos, y pos de preferencia a los que pudieran pagar la mordida. La cabrona ilusión nos tenía allí, bien atornillados. A pocas hojas, ya perdidas las esperanzas, mandamos a chingar a su madre todo ese relajo de esperar estando en la vil chilla, y le entramos a pie decididos a cruzar a como diera lugar. El hoyo lo terminé en la madrugada. Bien bombo que me sentía.

¿Cómo llegué a San Luis? No me lo pregunten. Quién sabe. Mucha gente dice que lo que nos gusta es aventurar y que dejamos la tierra abandonada por flojos que semos; pero pues no hay pueblo que no esté bocabajiado por los caciques y los políticos. Con todo y lo mucho que quiero yo a mi tierra; por más que me arda, sé por propio dolor que entre más indio es el campesino, más condenado está a la esclavitud y al olvido.

---

*Miguel Méndez nos ha enviado estos dos textos entresacados de su novela *Peregrinos de Aztlán* (en prensa). Es autor de "Tata Casehua" y "Taller de Imágenes", ambos cuentos publicados en la antología de narrativa chicana titulada *El Espejo* (1968). Aparte de su novela, el Sr. Méndez está por publicar un libro de poesía; es director de la revista literaria *Lluevе Tlaloc*, y enseña cursos de literatura en Pima College, Arizona.

De suerte que estaba chaparrito el Batepi, todavía así tuve que acomodarlo recostado. Tres semanas duré en Empalme, en el llano ese que está cerca de la vía del tren. Había decidido arriesgarme otra vez, encaprichado en arrancarle a la vida un poquito de lo mucho que me negaba; porque el destino me sonreía con los ojos de una muchacha tan linda que no había por menos de buscar un futuro digno para ofrecérselo a ella. Entre todo ese mundo que estábamos ahí acampados a la buena de Dios, pasaban cosas bien tristes; y cómo no, si éramos de lo más hambriento del país, y no digo sólo del país, sino de todo el mundo. Me acuerdo de Moroyoqui, un guachito fifirichi de por el sur que se nos echó de hambre. Entre miles de pelados hechos bola, claro que algunos caían de hambre todos los días; curioso hubiera sido un caso de indigestión.

Fue por esos días en que pasó el candidato. En Mexicali y en Guaymas dijo discursos retebonitos, pero cuando pasó con su comitiva por entre medio de nosotros se asomó del camión y nos saludó de lejos, muy calladito. Nosotros nomás nos quitamos los sombreros, serios, serios. Eramos muchos miles, de seguro que olió la miseria. Le agradecimos que no prometiera nada; por lo menos no se burló del dolor haciendo promesas. Al Moroyoqui le decían "El Chapulín", por lo flaco y el sombrerito verde que había pepenado quién sabe dónde. En puras cacharpas de veinte y de a diez centavos le juntamos quince pesos para que se diera una alimentadita. Se metió unos tacos por debajo de las narices y con lo que le quedó se fue a pata hasta donde las putas; entonces cobraban diez pesos, regatiándoles. Dijo la Marlene que cuando estaban contando las cacharpas que ella se ganó, se le torcieron los ojos al chapulín y nunca más los volvió a enderezar.

Una noche vi llorar a Manuel, en una descuidada que se dió. Me platicó lo del papá enfermo, de la mujer y de los chamacos hambriados; nada nuevo, cuando ahí, a todos, por una cosa o por la otra nos andaba llevando esa que mientan tanto. Busqué algo con qué hacerle una cruz. Ni un desgraciado palo hallé; pero dí con un montón de huesos, no supe si de perro, hombre o vaca, lo cierto es que le puse su crucecita. Yo la miraba tan hermosa con aquellos vestidos floreados ¡bonitos! Siempre alegre y risueña. Qué me va a querer, pensé. Siendo yo un pelado muerto de hambre, harapiento y huarachudo. Supe que me quería porque empezó a usar vestidos muy pobrecitos, para encontrarse conmigo. Le hablé a lo macho: espérame, voy a conquistar la suerte para ti. Viéndome en sus lágrimas le volví a decir: si en dos años no sabes de mí, dame por muerto.

Cuando enterré a Manuel me puse a llorar, no por él, pa qué más que la verdá, sino por ver la desgracia a que llega el hombre, y también porque me vi en su lugar. Yo sé que en los cuentos el joven pobre que sale a aventurar, vuelve rico a su tierra y se casa con la hija del rey; pero también sé, ahora, que ser chicano o espalda mojada es ser esclavo y vivir menospreciado. Por las tardes, cuando termina la labor, contemplo los crepúsculos, tristes y luminosos, como las sonrisas de los pobres que viven de ilusiones. Hace un siglo salí de mi pueblo; algún día he de volver a llorarle a mis muertos.

Miguel Méndez

Pima College, Arizona

AMERINDIA*

I

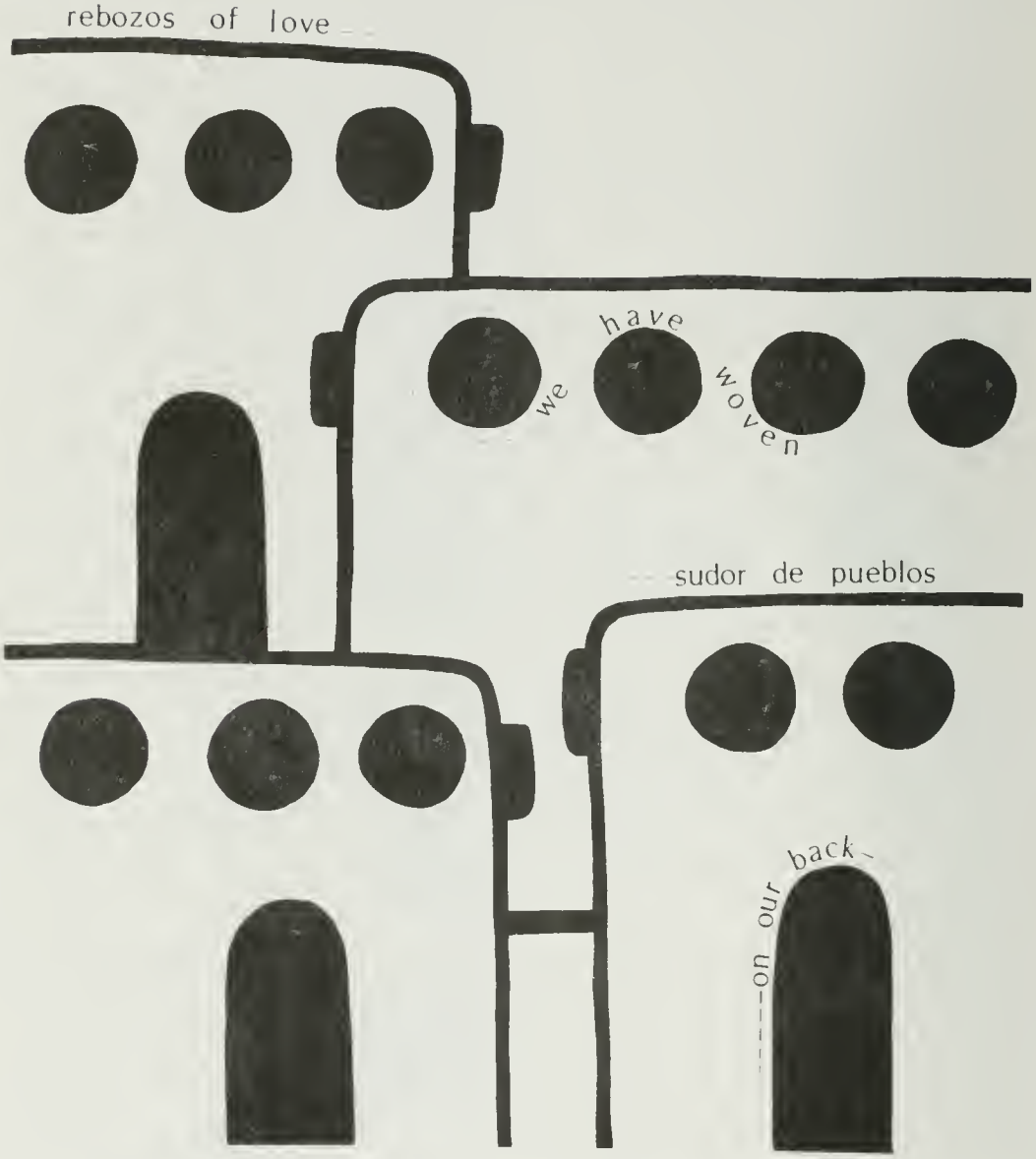
Mujeres de rebozo
colgantes niños
llorosos ojos. . .ciegos
cantos hambrientos
turistas tiendas
tenderos negocios. . .prósperos
boticarios talonean
sonrientes drogas
filereaos brazos
ambulantes corazones. . .perdidos
rostros opacos
todos corren
calles aceleradas
neones luces
todos corriendo
sin Raíz
vereda
o fruto
fuera de la tortilla
diaria
lucha tostada
polvoriento sol
quema
Pepsi–chorreados petates.

II

Gusano
Kapital voraz
Kolonia
devora raíces
Kristo
dobladas hojas
gusano de tres cabezas
secándose
tres voraces rostros
muriéndose
podridos corazones, tres
troncos
tres sangrientas conciencias
que no crecen
no aprenden
que no beben
no nadan
agua ríos
que no comen
no caminan
veredas tierras
que no respiran
no vuelan
viento nubes
que no buscan
no ven
Luzol
Amerikkka
Klan de penny yankeee
sin Raíces
ciego gusano surge
llegan ya
tres bestias
marchitas
arrastrando
su vida, ya va
va
parida
va pa'rriba
imperio yankee
pa'l tronco
ya va'su muerte
no ha de dar flor.

–Alurista

*Alurista nos ha enviado estos dos poemas entresacados de un libro de poesía, hasta ahora inédito, titulado *Amerindia.* Con este poemario, Alurista continuará la trayectoria previamente trazada en *Floricanto* (1969), y *Nationchild Pluma Roja* (1972).



Juan Herrera

DOS MOMENTOS EN LA POESIA DE JORGE GUILLEN

Los trabajos de Jorge Guillén recogidos en *Cántico* y *Clamor* cubren un vasto período de producción que va desde 1928 hasta 1963. En la primera de sus obras, completada en 1950, hay un tema predominante que es la realidad cotidiana que lo circunda y cuyo descubrimiento se traduce en un tono de exaltación. Este tema se desarrolla y se complementa con nuevos elementos que componen la totalidad de *Cántico.* Estos nuevos elementos forman un fondo oscuro a la claridad temática de la luz, el orden y la perfección y van cobrando progresiva importancia, no sólo por la recurrencia de los temas de la oscuridad y el desorden sino porque el estilo típicamente guilleniano de *Al aire de tu vuelo,* exaltado y conciso, va dando lugar a otro más explicativo y reservado. Estos temas de fondo pasan a un primer plano en *Clamor.* Después de una lenta transformación, el poeta "puro" de realidades esenciales, pasa a considerar esa otra realidad, no menos importante: la existencial. En *Maremagnum,* primer libro de *Clamor,* el mundo humano vislumbrado ya como imperfecto y oscuro en *Cántico,* reafirma estos valores negativos. La luz, la transparencia, resumidas en el aire, leit-motiv de *Cántico,* han sido reemplazadas por una informe masa de humanas circunstancias. Ahora, el tono es amargo a veces, sarcástico o satírico otras. El tema de la muerte, la negación del ser, es la coyuntura sobre la que se articula. . .*Que van a dar a la mar,* segundo libro de *Clamor.* Esta meditación sobre la muerte personal y sobre la ajena, se traduce en anécdota, en historia individual o colectiva y se extiende hasta el último libro de *Clamor: A la altura de las circunstancias.* El poeta de las cosas ha descubierto al hombre.

Con todo, y en esto están de acuerdo tanto la crítica como Guillén mismo,[1] las dos grandes obras forman una unidad compacta donde cara y sello de la misma moneda de la verdad se complementan. Y esto es así dado que ciertos motivos como el desorden, el azar y la muerte, aparecen en las últimas partes de *Cántico* y hay momentos en que se afirman las delicias de la Creación en *Clamor.* Pero, al llegar a *Clamor,* no importa a qué realidad atienda el poeta, el modo de aproximarse a ella ha cambiado. En donde azar y perfección, vida y muerte se reconcilian, es sugestivo ver de qué manera lo hacen.

El mar de mediodía, es superficie azul y perfecta en *Cántico:*

> Y la brisa resbala
> —Infante marinero,
> Rumbo sí, mas no peso-
> Entre un rigor de rayas
>
> Que al mediodía ciñen
> De exactitud. ¡Desierta
> Refulgencia! La esfera,
> Tan abstracta, se aflige.[2]

Cargado de valores positivos, también comparte los de la edad más perfecta para Guillén, la infancia, porque es época de eterno descubrimiento del universo. El mar, como los niños, es ser inocente y espontáneo, libre y sin pasado:

> Mar unidad presente.
>
> Poeta de los juegos
> Puros sin intervalos,
> Divino, sin ingenio:
> ¡El mar, el mar intacto! [3]

En *Que van a dar a la mar,* la entidad perfecta se ha transformado en algo oscuro, irritante con su oleaje monótono, ciego y mecánico:

> El mar extiende un gris interrumpido

. . . . . .
Y el oleaje se repite, sueña
Como si fuese el mismo, soñoliento,
Monótono, rendido a su cadena,
De sí olvidado a cada movimiento.[4]

O adquiere tonos personales e íntimos:

Este volver a empezar
Cada jornada sin tí,
Esta sensación de mar
Que navego y ya perdí.[5]

Amanece. Siento frío.
Temprano llega el otoño.
Corre el mar, al mar mi río.[6]

Aquí el mar toma el valor predominante que tiene en *Clamor*, es el mar-muerte de las coplas de Manrique que sirve de título al segundo libro de la trilogía. Junto al motivo "río-vida", la inmensidad gris es la nada oscura donde el ser inevitablemente desemboca.

El agua objetiva exaltada en *Cántico* se ha interiorizado, y en el proceso, el sujeto ha ido dando más de sí al objeto, lo ha ido llenando de circunstancias y valores personales. En "Mar preferible" el poeta está frente al espejo observando las marcas que el tiempo ha deja do en su rostro e inmediatamente asocia la imagen siempre cambiante del oleaje marino, siempre el mismo y siempre diferente. Pero el mar ha dejado de ser objeto para interiorizarse de tal manera que es sólo una imagen mental, una idea:

Diariamente confronto
Mi tan precario semblante
Con esa verdad que surge
Del espejo y de su arte
Para decir cuánto cambia
Con sucesión de oleaje
La superficie del mar
Que soy- mientras me deshace.
Guarda tu inquietud, espejo:
Sea marina la imagen.[7]

El poema nos lleva a otra conclusión: el poeta prefiere, a la superficie lisa (impone con el "sea") la superficie desigual del agua en movimiento. En *Cántico* la dirección era a la inversa: el objeto se imponía y creaba el Yo.

Al llenarse la poesía de Guillén de contenidos históricos, colectivos y personales, necesariamente el tiempo adquiere otras dimensiones. Al eterno presente de *Cántico*, presente atemporal de la materia, se opone el pasado, "sustancia" humana. La situación de España, durante y después de la Guerra Civil, la muerte de sus amigos y especialmente la de la amada, despiertan en Guillén la conciencia (al Guillén poeta me refiero, claro está) del transcurrir del tiempo. La vida es ese río de Manrique en rápido fluir, más trágico ahora porque es un ir hacia la nada.

Amanece. Siento frío.
Temprano llega el otoño.
Corre al mar, al mar mi río.[8]

. . .Y vuelve de pronto el frío,
Y está la noche más sola,
Y yo paso con el río.[9]

La naturaleza del hombre está constituida de manera tal que ser es "haber sido":

Lo que un día me dijiste
De nuevo suena a mi oído.
La soledad no es tan triste.
Ser es también haber sido.[10]

Si el pasado forma gran parte del Yo también el futuro es parte constitutiva. "Ser es querer ser", es ansia de más vida, como dice en "Mucho tiempo". Aunque el instante presente nunca pierde su validez dentro de la obra total de Guillén, hacia el final de *Clamor,* se hace más rico porque se carga de memoria y deseos futuros que no funcionan simplemente como ideas sino como experiencias vividas. El tiempo está visto ahora como un eterno río en donde cada momento es el resultado de una fuerza que precede y una tensión, una intención hacia adelante.

La poesía de Guillén no resume solamente una ontología como ha dicho Concha Zardoya,[11] sino una interpretación de la conciencia poética. En *Cántico,* el Yo poético que predomina es aquél casi completamente quieto, inventado, centrado por la realidad, sin posibilidades de perderse:

Yo, quieto, seré quien vea
Como el estío se afila.[12]

La realidad me inventa,
Soy su leyenda. ¡Salve! [13]

¿Dónde extraviarse, dónde?
Mi centro es este punto:
Cualquiera. ¡Tan plenario
Siempre me aguarda el mundo! [14]

El Yo que aquí aparece es casi una reacción a las corrientes que, después de Freud, dieron primacía a la intencionalidad de la subconciencia. No está lejos de la concepción cartesiana del Yo como reflejo, espejo de un mundo de sensaciones provenientes de una realidad que se acepta como tal sólo por la fe. La fe no ya en Dios-al menos no expresamente en Guillén- sino en la materia misma. Esta le da consistencia al Ser. Para Guillén el dormir, por ejemplo, es el caos, la oscuridad que niega al ser; de allí que el tema del despertar sea tan significativo. Despertar es recobrar el ser después de un lapso en el que no se ha sido. El renacer inunda de alegría al poeta:

¿Hubo un caos? Muy lejos
De su origen, me brinda
Por entre hervor de luz
Freseura en chispas. ¡Día! [15]

No hay en todo *Cántico* ni la más leve exaltación del Yo, pero sí de la realidad exterior, de la cual depende. Esa realidad adquiere la tremenda importancia de entidad generadora de la conciencia, del Yo, del ser, sin importar la categoría de los objetos que la componen; aún los mas ínfimos se vuelven valiosos. Precisamente por ser más próximo, lo cotidiano se vuelve inapreciable: la silla, la mesa, la ventana, etc.

El Yo, inmediato y reflexivo en *Cántico* según Gil de Biedma,[16] -es decir doblemente pasivo-, claro y transparente como el cristal de una ventana ("Soy como mi ventana"), se enturbia aún en el estado de vigilia:

No saldré de la encrucijada
¿Por dónde transcurre el minuto,
Por mi alegría o por mi luto?
¿Cuál es la senda? no sé nada.[17]

De este momentáneo resquebrajamiento de la unidad del Yo ("¿Quién seré, quién soy, quién he

sido? ")[18] el poeta se repone rápidamente, pero lo ocurrido no ha pasado en vano. El volver implica ahora una afirmación voluntaria, un querer al Ser de determinada manera, intencionadamente.

Creo que analizando dos poemas de Guillén producidos en estos dos momentos diferentes de su poesía, en los que el Yo se sitúa frente a un mismo objeto, se podrá tener una idea más clara del cambio ocurrido en la relación objeto-sujeto. Uno de ellos es el tan conocido "Naturaleza viva" perteneciente a *Al aire de tu vuelo,* y el otro "A nivel" de *A la altura de las circunstancias.*

NATURALEZA VIVA

¡Tablero de la mesa
Que, tan exactamente
Raso nivel, mantiene
Resuelto en una idea

Su plano: puro, sabio,
Mental para los ojos
Mentales! Un aplomo,
Mientras, requiere al tacto,

Que palpa y reconoce
Como el plano gravita
Con pesadumbre rica
De leña, tronco, bosque

De nogal, ¡El nogal!
Confiado a sus nudos
Y vetas, a su mucho
Tiempo de potestad

Reconcentrada en este
Vigor inmóvil, hecho
Materia de tablero
Siempre, siempre silvestre!

En la primera de las tres frases que constituyen el poema, la mesa se aparece como elemento abstracto a unos ojos mentales que la contemplan. Luego, en la segunda frase, adquiere un volumen de objeto concreto que estimula el tacto. El tacto aprecia el peso y el tipo de madera de que está hecha la mesa y hace un breve resumen de su origen. La madera ha sido leña, tronco de nogal que ha crecido en un bosque. Todo ese pasado está condensado en la mesa. En la última frase se resumen las anteriores en una exclamación que exalta la alianza del tiempo con el nogal porque juntos han hecho este tablero inmóvil pero vigoroso, con la quietud de lo perfecto y de lo pleno.

Los verbos "mantiene", "requiere" y "gravita" están referidos a objetos inanimados o abstractos. "Palpa" y "reconoce" atienden a un sustantivo, también abstracto "tacto", pero esta vez abstraído de la realidad concreta de un sujeto. De los cinco verbos del poema, estos dos últimos son los únicos que dan una cierta idea de movimiento. La mesa aparece como algo absolutamente inmóvil y sólido, con el secreto poder de atraer hacia sí los sentidos de un sujeto. Son estos sentidos, vista y tacto, la única mención a un Yo poético. La importancia del objeto resulta así exaltada en toda su magnitud.

A NIVEL

Fácil no fue regir mis relaciones
De la mesa aquí presente
Desde esta silla en que la afronto ahora.
Se interpuso el trabajo a presurado,

Y una dolencia me indispuso en contra
De todo alrededor, jamás amable
Sin ojos ya serenos.
Es fatal:
Por entre muchos roces, circunstancias
-De muy varios niveles- nos exigen
Esfuerzo. . . de dominio.
Silla, mesa,
En situación tranquila de acomodo
Con este al fin sosiego más que práctico,
Mantienen la virtud de un equilibrio
Donde figuro yo como energía
Necesaria.
Soy yo quien siente ahora
La paz triunfante aquí porque la oigo
Sin querer con mi oído y la acreciento
Con mi serenidad, fortalecida
Por esta justa posición de aplomo:
Yo y la tersa madera de esta mesa,
A un preciso nivel de circunstancia.

Este poema, bastante más extenso que el anterior, está formado por cinco frases. Los primeros sustantivos que aparecen, nos sitúan desde el primer momento frente a un hecho diferente. Las "relaciones" de "amistad" suponen dos términos con similar importancia dentro de la relación. Otros elementos, completamente ausentes en "Naturaleza viva", aparecen ahora. "Trabajo" y "dolencia" son circunstancias que atañen al sujeto, explícitamente presente además por el Yo repetido tres veces; y tácitamente a través del uso del verbo en primera persona y de adjetivos posesivos. Los ojos, también presentes en el poema anterior, ya no son los tranquilos ojos mentales, sino que están alterados por una emoción: "sin ojos ya serenos". La mención directa de las "circunstancias", es decir, situaciones en las que el ser humano se vive y se define, va unido por un lado a "trabajo" y "dolencia" y por otro, al elemento nivelador final.

Algunos de los verbos se refieren al pasado del protagonista, presentando así una biografía mínima pero que coloca al poema a una distancia considerable de "Naturaleza viva", donde se atiende al presente pleno del objeto.

Ante la mesa que está situada en un "aquí" y un "ahora", el poeta asume su presencia, la afronta. Esto es, no sólo está frente a ella sino que la encara como problema o dificultad. Diferentes circunstancias se interpusieron entre esa silla donde está el poeta y la mesa, abriendo una brecha en aquella primera relación espontánea y serena de *Cántico*. En la tercera frase sabemos que otras circunstancias le obligaron a reprimir el impulso de una separación total y, por consiguiente, una nueva relación de amistad se ha establecido entre ellos. Del dominio de lo cincunstancial -elemento de ruptura- resurge el orden de las cosas. Pero ¿qué es lo circunstancial sino un factor vital inherente a la vida humana? Las circunstancias pertenecen al sujeto; son su biografía. Aparentemente estamos en presencia de los valores "negativos" acordados al mundo humano en *Cántico*. Pero ahora es el sujeto mismo, y gracias a otras circunstancias, la "energía necesaria" para la armonía *en* y *con* la realidad (relación silla-mesa y relación Yo-mesa). Es más, la realidad está relegada a un segundo término dentro del poema que gira alrededor del Yo poético desde el comienzo al final. La primera frase introduce el tema de las relaciones que han sido difíciles de dirigir por el Yo; la segunda es una explicación de lo que ocurrió en el pasado del protagonista. La siguiente es una afirmación de orden general, es una abstracción de lo ocurrido en el plano personal, pero el yo está siempre presente incluído en el "nos". La oración siguiente detalla qué tipo de relaciones ha logrado el sujeto. Esta reiteración del Yo establece que en la interacción Yo-mesa es el primero el que cobra mayor importancia, porque es energía necesaria y factor primordial (el Yo está ubicado entes de "mesa" en la primera frase y de "tersa madera" en el final). La armonía perturbada necesita del sujeto para

restaurar el equilibrio. La conciencia la sabe triunfante porque la oye sin querer y la acrecienta con su serenidad. Brevemente se condensa aquí la interacción del Yo y del objeto: éste se le impone parcialmente a aquél que la oye "sin querer" y a la vez es sustentado por el que la acrecienta con su serenidad. El "aplomo" no es ahora solamente atributo de la mesa como en "Naturaleza viva" sino el punto medio, el fiel que revela el equilibrio de la relación sujeto-objeto obtenido por un exacto nivel de circunstancias favorables y adversas.

La conciencia ha tomado en este poema un cariz notablemente activo y con ello, una responsabilidad nueva. El simple espejo reflector de la realidad ha pasado a ser motor, energía apenas aludida en "Mar preferible" y ahora claramente expresada. Gil de Biedma ha notado algo similar dentro de *Cántico:* "Mientras que en la primera época -'Festividad', 'Relieves' -el lugar y el momento eran preponderantes -dice-, hasta el punto de quedar la acción prácticamente subsumida a ellos, es ahora ('Vida urbana') la subjetividad, el fuero mental del protagonista, quien pasa a primer plano."[19] A ello atribuye el crítico la pérdida de los valores poéticos típicamente guillenianos. No está en los límites de este trabajo considerar la superioridad poética de uno u otro modo de enfrentar la realidad, ya sea directamente y oblicuamente a través de lo pensado. Simplemente he querido apuntar que este volverse hacia sí mismo, no significa en Guillén un detenerse ocioso en los primores del pensamiento, sino todo lo contrario: es un nuevo modo de afirmar la realidad. Dice en uno de sus poemas de . . .*Que van a dar a la mar,* "A contra corriente":

> Esta muy dura piedra no se extingue.
> Esta flor tan precaria, siempre torna.
> Mirando y admirando el oleaje,
> Que siempre torna porque resucita,
> Me apoyo en mi visión y permanezco.

Y en otro poema, ahora de *A la altura de las circunstancias,* dice al ver despuntar el alba:

> La esbozo yo, también esbozado
> por la conciencia y el mundo.[20]

La nueva salida a la realidad no implica solamente una fe, ahora se trata también de una voluntad de ir hacia ella, *a pesar de* las circunstancias, el azar y la muerte. Las nuevas relaciones que establece con el mundo circundante son activas: se afirma el Yo en tanto que conoce y ordena, y el objeto se realiza en tanto que está en disponibilidad de ser conocido. Éste ya no se impone. El Yo rige las relaciones y por consiguiente adquiere la responsabilidad. A la conciencia que se movía hacia los objetos, como atraído por un centro de gravedad, ha seguido una conciencia intencional que va al objeto queriéndolo de determinada manera. Y, por supuesto, hay una manera preferible, excelsa de querer el ser: la que desea eliminar todo desorden, todo azar:

> Mas no basta ser.
> Solo todavía obscuro,
> ¿Quién no busca en la presencia
> Su iluminación, su orgullo?

Para que el hombre pueda entrar en comunión con el universo es necesario que alcance su plenitud como tal. No hay raptos místicos en esta poesía que lo enajenen sino simplemente un ejercicio de todas sus facultades y el asumir su responsabilidad. En "Las tentaciones de Antonio", el personaje, luego de ser tentado en un sueño por el demonio que lo induce a cometer un crimen y de seguir a un ángel hasta la presencia de Dios, se despierta:

> La luz presenta
> Ya verosímil dentro del espejo,
> El semblante que Antonio reconoce

Como resumen de una tentativa
No acabada jamás: el casi logro
De esa persona que ese bulto anuncia.
La vocación no induce a descarríos
Diabólicos ni angélicos. Antonio
Sueña a diario con su fin: el hombre.[21]

El hombre es la aspiración de Antonio y también la del poeta. Ante la confusión de la realidad que se le escapa, se afirma a través del dolo y de la voluntad de plenitud y de justicia:

Maremagnun: el mar lo absorbe todo.
No me podrán quitar el dolorido
Sentir
Ni el otro que me afirma con el orbe,
Clara ya el ansia de perduración.

¿Ninguna luz habrá de iluminarme,
Serena,
Si persiste injusticia?
¿En grutas de ermitaños
Habremos de esperar el paraíso
Terrestre?

Más allá de la paz de una ventana,
Bajo un sol nunca neutro, la tarea
Sin escape culmina.

Íntegro así, flexible
Junto a la circunstancia,
¿No habrá quién ponga empeño en asumir
la sucesión diversa?

Deber de plenitud, hombría andante.[22]

Estamos ahora en el orbe de lo estrictamente humano. De aquí al despertar de una conciencia social hay un breve paso que Guillén no se decide a dar todavía en *Clamor.* Hasta aquí, la exaltación de la materia y el descubrimiento del Yo son los dos momentos definidos en su itinerario poético. La realidad social, que constituiría un tercero, está apenas insinuada.

Estela M. Herrera

University of California, Los Angeles

Notas

[1] Conf. Jorge Guillén: *Affirmation;* University of Oklahoma Press, 1968, y Calude Couffon: *Dos encuentros con Jorge Guillén;* Centre de Recherches de l'Institue d'Etudes Hispaniques, Paris, 1962.
[2] *Cántico;* p. 30.
[3] Ibid. p. 27.
[4] . . . . .*Que van a dar a la mar;* p. 44
[5] Ibid. p. 112
[6] Ibid. p. 124
[7] Ibid. p. 134
[8] Ibid. p. 124

[9] Ibid. p. 125
[10] Ibid. p. 102
[11] Concha Zardoya: *Poesía española del 98 y del 27;* Gredos, Madrid, 1968.
[12] *Cántico;* p. 388
[13] Ibid. p. 18
[14] Ibid. p. 24
[15] Ibid. p. 16
[16] Gil de Biedma: *Cántico: el mundo y la poesía de Jorge Guillèn;* Biblioteca Breve, Barcelona, 1960, p. 29.
[17] . . .*Que van a dar a la mar;* p. 43
[18] Ibid. p. 68
[19] Gil de Biedma; op. cit. p. 167.
[20] *A la altura de las circunstancias;* p. 130
[21] Ibid. p. 127
[22] Ibid. p. 137

PITTSBURGH U.S.A.

Jornada diaria, periódico, abluciones, café
el cochecito que pasa frente
a la iglesia de vitrales en restauración
el sol me da en la cara
ya es hora de oir la canción de moda
escribo una carta a mis antepasados
que esperan siempre alguna nota de consuelo
me devano inútilmente por entenderme
con una secretaria rolliza
que insiste en conocer la intimidad de mis huellas digitales
sin ver que estoy hecho de rodillas
busco la cuerda pero me falla el horizonte
escribo en el aire pero me detiene la llamada telefónica
me cubro de escamas y se me escurre mi destino de serpiente
oigo nuevamente la canción y esta vez vislumbro
la cara enorme de la cantante rubia
que como un ventrilocuo
me transfiere todas sus palabras
pronto me veo en el escenario
trajinando mi mandíbula desarticulada
y diciendo cosas que no querré decir nunca
otra canción y otro café y otro cochecito
o el mismo que transporta la misma intolerancia
y otra canción y el café se derrama
y el coche ya no puede con su peso
y yo que me muero sin comprenderlo.

Luis F. González-Cruz

Pennsylvania State University

A LOS CIEN AÑOS DE GOMEZ CARRILLO

El 27 de febrero de 1973 se cumplió el primer centenario del nacimiento de Enrique Gómez Carrillo; es buena ocasión para acercarse a las huellas más espirituales de su vida, a sus obras, que hoy son, en opinión general, más un sugestivo recuerdo que una incitación a la lectura. Que Gómez Carrillo fue un brillante prosista, no parece estar a discusión; la historia literaria suele colocarlo en sitio destacado entre los renovadores de la lengua española que van a horcajadas en el siglo XIX y el XX. Se lo incluye, no sin razón, con los modernistas de la segunda hora, ya que en cuanto a cronología, el muchacho precoz de *Esquisses* (1892) llega a los años veinte de la Vanguardia en plena producción y alcanza a dar cuenta de *La nueva literatura francesa* (1927), el propio año de su muerte.

Cuando a otros modernistas se los revisa y hasta reedita, la obra de Gómez Carrillo da la impresión de haberse estancado en sus propias aguas; los estudios que se le han dedicado son en su mayoría biográficos, no de estimativa literaria. Podría tratarse, quizá, de un espejismo; la vida de Gómez Carrillo fue tan abundante, tan pródiga en anécdotas, viajes y amores, que tienta en primer término a la biografía y oculta la obra, tan pródiga a su vez en anécdotas, viajes y amores. Se ha hecho bien en tomar la obra como guía de la vida; pero no se ha intentado aún usar la biografía como explicitación de la obra. Quizá esto ayude a comprender el caso Gómez Carrillo, obra fecunda casi olvidada ya; vida de despilfarro, que sigue interesando. Y sobre ambas, los módulos de una época espectacular (*belle époque*), que impuso su tiranía en todos los ámbitos, con la complicidad de muchos, entre ellos el primero, sin duda, el propio Gómez Carrillo, que ha venido a ser la víctima propiciatoria.

Hoy por hoy, las opiniones críticas sobre la obra de Gómez Carrillo, fuera de las que acarrea el ejercicio biográfico (Zoila Aurora Cáceres, Juan Manuel Mendoza, Edelberto Torres) y autobiográfico (*Treinta años de mi vida*, tres volúmenes), se han polarizado en dos plumas autorizadísimas: Ermilo Abreu Gómez y Luis Cardoza y Aragón. El primero, en un comprensivo prólogo a la selección titulada por él mismo *Whitman y otras crónicas* (Washington, D. C., Unión Panamericana, 1954) y el segundo, en un exigente ensayo de su *Guatemala: las líneas de su mano* (México, Fondo de Cultura Económica, 1955); vista de cerca, ambas piezas contemporáneas no se contradicen, sólo se contraponen en algunos momentos. Cardoza, con todas las severidades de que es capaz el escritor y el compatriota de la generación siguiente, reconoce a cada paso las excelencias de la prosa de Gómez Carrillo; eso mismo puntualiza, con sensibilidad de estilista, Abreu Gómez. Lo que reclama Cardoza es la predilección de Gómez Carrillo por la temática de moda en su época y su actitud de hombre desarraigado y cosmopolita. De esto no se ocupa Abreu Gómez, sino, como para disculpar, que "aquello fue un clima", pues "abundan los ejemplos de esta preocupación en otros escritores de América"; se refiere, pues, al cosmopolitismo, exotismo y afrancesamiento que, en efecto, se dio tanto en Gómez Carrillo como en los demás modernistas, pasados o no pasados por París, moda que pasó de moda, como tantas otras, como todas.

La negación más tajante de Cardoza se expresa así: "Gómez Carrillo no fue propiamente un creador, sino un trasplantador de algunos caracteres de los gustos del bulevar". La absolución de Abreu Gómez es más difusa: "No, no es posible olvidar tantas y tantas páginas llenas de suavísimo encanto. En ellas palpita no sólo la razón de un escritor que sabe discurrir sobre cuestiones estéticas, sino el alma, el alma misma de un poeta que, entre sonrisas que muchos tomaron por frívolas, percibe el temblor que habita en el cogollo -pleno de savia vieja, madura y tierna- del idioma castellano". Como se ve, la defensa es más lingüística, estilística, estética, que vital, órbita en que señala Cardoza los puntos flacos. El creador, el escritor, ha quedado fuera de la discusión. Unicamente se lo niega o se lo afirma, o se lo enfrenta con el hombre que fue, o que, sencillamente, pudo ser.

La contradicción puede venir del material examinado, de la cosa juzgada. La obra de Gómez Carrillo es extensísima. No creo que biblioteca alguna la tenga completa, ni la Library of Congress, en la que basó Abreu Gómez su antología, y eso sin exigir lo que el autor no alcanzó a juntar en volumen. Edelberto Torres, en la primeras líneas de su *Enrique Gómez Carrillo: El*

cronista errante (Guatemala, Librería Escolar, 1956), ofrece estas disculpas: "Ni siquiera estamos seguros de poseer la nómina completa de sus libros; cada día descubrimos un nuevo título, y cuando cae en manos del investigador un ejemplar de edición príncipe, parece el hallazgo de una tierra desconocida. Hasta se da el caso de que así como nos dicen los astrónomos, de que hay astros cuya luz no ha llegado a nosotros, hay obras de Gómez Carrillo que están en la zona de la conjetura, que hay alguien que asegura que fue publicada, que la leyó y poseyó, y sin embargo, ese libro no se encuentra ni ha sido registrado en ninguna de las bibliografías formuladas hasta hoy. . . La práctica que llegó a convertirse en costumbre suya, de publicar los materiales de un libro con otro título, agregando algunas cosas nuevas, complica los obstáculos para hacer el inventario de su labor completa. Discurriendo en este sentido llenaríamos páginas y páginas por lo laberíntico y accidentado de su zona bibliográfica".

Y pensar que esto lo dice quien mejor ha elaborado una cronología y bibliografía como apéndice de su obra biográfica. No obstante encontramos en ellas dudas flagrantes: "Es lo que ocurre con una novelita publicada, según aseveración, por la Tipografía Nacional de Guatemala, con el título de *Ananke*, en los primeros años del siglo", que nadie ha podido describir. La fecha de muchas ediciones son todavía dudosas, pues las ediciones francesas y españolas de la época acostumbraban ocultar lo más que podían el año de publicación, para asegurar al público no avezado cierta intemporalidad en su compra. Es lo que pasa con *Jerusalén y la Tierra Santa*, impresa en París por Michaud, sin fecha, que Abreu Gómez y Torres le dan la de 1914, cuando sabemos por la "cabeza" de Gómez Carrillo, hecha o redactada por Darío en *Mundial Magazine* que es de 1912; por si esto fuera poco, todo un libro de refutación, *Desfaciendo entuertos* (Toledo, Imprenta y Librería de Viuda e Hijos de J. Peláez) se publicó este mismo año contra *Jerusalén y Tierra Santa*, para que no nos quede la menor duda de que el impreso es de 1912.

Otros errores o erratas de poca monta aparecen en ambos autores: número de páginas, nombres de editores y fechas, que cuenta algo más. La ausencia de una hemerografía se hace aún más notoria en este aspecto. Nadie ha dicho palabra sobre sus primeras colaboraciones en los periódicos parisinos de Luis Bonafoux: *El Heraldo de París* y *La Campaña*, cuando la Guerra Hispano-Americana del 98, donde muy tempranamente aparea su firma con las de Azorín, Baroja y otros autores de la famosa generación. Nadie ha registrado ni dado noticia de *Vida y Arte*, que Gómez Carrillo fundó en Madrid y cuyo primer número salió a luz el 18 de enero de 1900, revista quincenal que trae colaboraciones de Darío, Pío Baroja, Salvador Rueda, Guillermo Valencia, Miguel Eduardo Pardo, Rafael Urbano, Luis Berisso, Camilo Bargiela, Manuel Machado, etc., con ilustraciones de Ricardo Marín, Ricardo Baroja y Enrique y Julio Romero de Torres. Para el No. 2, que no hemos visto, se anuncian colaboraciones inéditas de Manuel Reina, Darío, Víctor Balaguer, José Martínez Ruiz (Azorín), Francisco Villaespesa, Alejandro Sawa, Jacinto Benavente, Pedro César Dominici, Andrés González Blanco, etc.

En 1907 fundó *El Nuevo Mercurio*, publicación mensual, que debía tenerse muy a la mano cuando se escribe sobre el modernismo, pues en todos los números hay entrevistas o declaraciones de los protagonistas del movimiento y de los contemporáneos españoles que a partir de 1915 se acogerían a la bandera generacional del 98, enarbolada por Azorín. Otra revista en que vale reparar es *Cosmópolis*, enero de 1919. Tengo cerca únicamente el número correspondiente a noviembre de 1921, o sea el 35, en que se entregan colaboraciones de R. Cansinos-Assens ("Músicas de septiembre"), André T. Tolédano ("La literatura brasileña"), Jorge Luis Borges ("Apuntaciones críticas: La metáfora"), una antología de "Poetisas americanas": Gabriela Mistral, Juana de Ibarbouru, María Eugenia Vaz Ferreira, Alfosina Storni, etc., unas "Letras peruanas", de Alberto Guillén, donde ya se menciona a César Vallejo; reseñas de Guillermo de Torre sobre *El Cazador*, de Alfonso Reyes; sobre *Rompecabezas*, pieza teatral del ultraísta de la primera hora Isaac del Vando y Luis Mosquera; sobre *Espejos*, de Juan Chabás, y *El libro de las parábolas*, de Alberto Guillén. Se ha querido describir mínimamente el contenido de estas tres revistas fundadas y dirigidas por Gómez Carrillo para alertar a quienes sólo han querido ver en él al publicista de las letras francesas o del cosmopolitismo literario. Por lo que hemos referido queda en claro que el hombre y el escritor se ocupó igualmente del mundo hispánico. Dio tribuna a españoles, hispanoamericanos de habla castellana y portuguesa,

al mismo tiempo. Fue un noble y desinteresado equipo de vasos comunicantes, y no sólo de Francia, como se ha creído. Bien lo reconoció el arisco Unamuno cuando comentó públicamente *Grecia* (1908) o por carta privada sobre *De Marsella a Tokio* (1906).

El desdén o las opiniones encontradas que hoy despierta su obra pueden provenir de una visión incompleta de su labor o de prejuicios de nuestro tiempo para valorar el pasado inmediato. Toda obra es histórica y se desenvuelve en el tiempo, en la época que le toca vivir al escritor. También, por otra parte, el escritor tiene su historia particular y conviene poner orden en los papeles para ver su desarrollo individual. Ni lo uno se toma en cuenta ni lo otro se ha hecho, para juzgar a Gómez Carrillo. Cardoza y Aragón, desde luego, conoce las crónicas, viajes, cuentos y novelas; en los dos primeros no encuentra mayor mérito; en los segundos, ninguno. No es extraño: él ha vivido y viajado todas esas crónicas y viajes y no quiere que le cuenten cuentos. En cuanto a los cuentos y novelas verdaderas, participo del juicio de Cardoza, pero no puedo negar la intencionalidad del estilo. Y en cuanto a "los ensayos más extensos y detenidos sobre figuras fascinantes y de su predilección como Verlaine, Wilde, Maeterlinck o D'Annunzio, son -opina- en realidad livianos, aunque con chispazos de su sensibilidad lírica y exaltada".

La selección de Abreu Gómez -excelente, estratégica- no incluye ninguno de estos ensayos, sino los menos franceses por el tema, los menos afracesados por la factura: un Whitman primitivo, arcaico, contrario al "cantor del porvenir" que vio Darío en 1890; un Swinburne visto a través de Wilde; una María Bashkirtseff, como extraída de su propio *Diario;* "El teatro de Pierrot", palpitante recreación de los personajes de la *comedia dell'arte;* y "La canción del silencio", que tiene del poema en prosa y de la meditación sorpresiva, sorprendente en quien vivió en el bullicio y "en el reino de la frivolidad". El saldo, independientemente del juez, tiene que ser diferente.

Y aún hay otros Gómez Carrillo desconocidos: aquel primerizo y casticista Enrique Gómez (que no se atrevía a ponerse el apellido materno de Tible, por el fácil juego de palabras que pudiera ocurrirse), que fue capaz de tildar de afrancesado a don Federico Gamboa, autor *Del Natural* (1889); el admirador de los *Ripios* de Antonio de Valbuena; el deturpador de Francisco Gavidia y de Manuel Gutiérrez Nájera: "Yo fui, entre todos los jóvenes americanos, quien más tardó en comprender la gracia ardiente y la inquietud sutil de las obras de Nájera. En su capilla no soy un devoto sino un arrepentido", escribió a la muerte de El Duque Job; el autor de poemas en prosa como "La canción de la nieve", seleccionada por Amado Nervo para sus *Lecturas literarias* (1906), o "Ante los ojos de su retrato", que pasó a la selectísima *Esfinge* (1919) de Froylán Turcios; el que descubre los rigores e injusticias de la Rusia zarista en *Sensaciones de Rusia* en 1905 (librito que no veo citado en ninguna bibliografía), o quien estuvo "en el corazón de la tragedia" de la Primera Guerra Mundial, que le inspiró todo un ciclo de horror "en las trincheras"; el memorialista que deja discretamente no más que "treinta" años de su vida al descubierto; el que condena "Las mexicanadas de los novelistas yanquis" o "La interviú considerada como artículo comercial". El que deja, en fin, dispersos en la prensa española y americana, una serie de artículos escritos en los dos últimos años de su vida errante, que pueden dar lugar a varios volúmenes y a otra valoración de su obra, de títulos tan sugerentes como estos: "La lección de la huelga inglesa"; "La singular figura de Valéry Larbaud"; "La extraña devoción de los yanquis"; "El jazz y la belleza negra"; "Manifestaciones del orgullo yanqui"; "La crisis del parlamentarismo"; "El Instituto de Cooperación Intelectual"; "El siglo de oro de la banca"; "La crisis de la novela"; "El cubismo, producto clásico"; "La novela de ideas"; "Juan Miró, jefe del suprarrealismo"; "Un gran pintor español: Picasso"; "Utrillo, príncipe de los bohemios"; "Francisco Picabia, inventor del dadaísmo"; "Los poetas franceses de la nueva generación"; "Esplendor y miseria del banquero"; y otros más sobre Mussolini, el peyote y el hai-kai, etc., etc. Y no olvidarse -"grave ingratitud", decía Reyes a Juan Rejano – que Gómez Carrillo fue el primer traductor español de Mallarmé. Con algo menos se gana un buen lugar en las letras del Señor.

Ernesto Mejía Sánchez

REVISTA

Suben por Hamburgo
y ruedan por Reforma
unas máscaras desafiantes:

señoras con piel de nylon,
turistas de ojos glaucos y miopes.

Al fondo, sinsonea el látigo que estalla
en las manos de un limpiabotas.

En la cuna de un mundo apetente de lo extraño,
hoy se extingue el sueño de antaño
en picaportes sudados de mano pública,
y fachadas desvencijadas que fulgurean
un violín de neón.

Allá abajo espera un joven triste
el momento cuando acaricie el bocado grasiento
que despide humo y polvo.

Trompetas desenfrenadas entablan su diálogo:
¡Que siga la pachanga, Lupe!
un mariachi con botonadura oxidada se une
al concierto mientras rasca la guitarra
hinchada de aspavientos y cursilerías.

Aquí se nutre, en la demarcación de la nostalgia,
mi hermano fanfarrón, mi hermana orionda, afeitada
e ignorante.

Una manguera astrosa se revuelca con los latidos
del charco que desangra:
¡Ay que asco! grita con cara embadurnada
la india de ayer oculta bajo pinceladas espeluznantes.

¡Pasen, pasen caballeros!
Hoy se sirve lo mejor de la República:
esfuerzo en lata de pretensiones,
pulseras empeñadas de aguinaldos,
camisas bigotudas de colmillos finos.

En el fondo, baja las escaleras del subterráneo
la vieja vendedora de anillos gruesos.

Un hueco en la acera de Niza
y un pozo pestilente en Insurgentes
¡Oyeron quién ganó el partido!
¡Cuidado con ese bache!
¡Qué calles!

Allá en el fondo se abriga sus manos,
en bolsillos repasados, un señor con estampa
de sereno y hambre de rosas.

José Manuel Pacheco

University of California, Los Angeles

RUBEN BONIFAZ NUÑO: UNA APROXIMACION A *FUEGO DE POBRES*

VIDA Y QUEHACER POETICO

> ¿Qué biografía puede uno tener aquí, en este tiempo? ¡Imagínese! Como aquél que decía: —"A los siete años empecé interesantes estudios de primaria. . ." Mi biografía son mis años de estudio, algún. . ., algunos amores juveniles desventurados, algunos amores de hombre, desventurados. Y es todo.[1]

Con esas palabras, cuyo tono burlón está transido de patetismo, resumía Bonifaz Nuño su vida ante John M. Bennett, en la entrevista que sostuvo con él en 1968.[2] La biografía de este poeta, como la de tantos otros contemporáneos, no tiene anécdota.

Córdoba, Ver., con su nombre preñado de reminiscencias poéticas y guerreras, vio nacer a Rubén Bonifaz Nuño, el 12 de noviembre de 1923. Córdoba tropical, morisca de nombre, cristiana de fundación, ahora sitiada por la vegetación invasora y oprimida por el recuerdo de las viejas culturas americanas, bien pudiera ser un poema de Bonifaz Nuño.

Siete, como el de espadas, como los infantes de Lara, fueron los hijos de la familia Bonifaz y, Rubén, el último. De una familia "muy pobre", nos dice él.[3] A principios de 1927, se trasladan al Estado de Guanajuato y se establecen en la pequeña ciudad, que una canción popular ha hecho famosa, de Pénjamo. Su residencia allí, sin embargo, fue temporal y, poco tiempo después, se trasladan definitivamente al D. F. Allí discurrió la infancia de Rubén Bonifaz Nuño, y allí se educó. "Prácticamente, yo soy de la ciudad de México", dice él. "Toda mi educación fue. . ., fue de aquí".[4]

Muy niño aún, uno de sus hermanos mayores, que estudiaba Derecho en la Universidad Nacional, llevó a la casa algunos volúmenes de los editados por Vasconcelos, entonces Secretario de Educación, que contenían unas excelentes versiones de los clásicos grecolatinos. Al través de ellos y en su frecuente lectura, Bonifaz Nuño despertó a la vocación de las letras. "A los once años", refiere, "sabía la *Iliada* prácticamente de memoria".[5] Pero también reconoce la benéfica influencia de uno de sus maestros, Erasmo Castellanos Quinto. "Era un maestro extraordinario", dice. "Nos enseñaba literatura universal".[6]

En 1950, se gradúa de Licenciado en Derecho. Varios de los poemas, más tarde recogidos en *Imágenes* (1951), fueron escritos por esa época: "Canto del afán amoroso", en 1946; "Poemas de amor", "Ofrecimiento romántico" y "Sonetos a la Sulamita", en 1948; "Liras" y "Canciones para velar su sueño", hacia el 49; en 1950, "Poética" y "Traducción de Horacio". El resto de los poemas contenidos en ese libro se escribieron en 1951, mientras Rubén gozaba de una Beca Rockefeller, obtenida al través del Centro de Escritores de México.[7] Durante ese año, viene a los Estados Unidos y visita New York, Boston y San Francisco. Al referirse a *Imágenes,* Anderson Imbert lo califica de "poesía de impecable corte clásico".[8] Pocos años más tarde, y pagando tributo a las preocupaciones sociales del momento, apareció *Los demonios y los días* (1956):

> . . .En ese tiempo [había] en México cierta moda de poesía de protesta, a la que yo no pude escapar. Ahora le diré: personalmente, detesto la poesía de protesta. Es decir, [creo que eso es usar] los elementos de la poesía para cosas que. . ., para las cuales no son aptos.[9]

Dice Anderson Imbert: "En *Los demonios y los días,* bajó al pueblo con versos de contenido social y forma a veces prosística".[10] Bonifaz Nuño observa que, en *Los demonios y los días,* "hay algunas cosas. . . de clara tradición náhuatl. . . Y eso, mezclado siempre con la liturgia católica, que es uno de los elementos vitales de esta gente de aquí."[11]

El manto y la corona aparece en 1958. Hay quien opina que RBN, en ese libro, consigue balancear las tendencias amorosas y las sociales, puestas de manifiesto en su obra anterior.[12] El propio autor, sin embargo, al juzgar retrospectivamente sus tres primeros libros, dice:

> En *Imágenes*. . . no se ve más que un deseo de inscribirse dentro del mundo del arte en general. Es decir, dentro de ciertas tradiciones literarias existentes, con cierto ensayo de ritmos distintos. . . para decir algunas cosas novedosas. Perdón [para] decir algunas cosas novedosamente. . . *Los demonios y los días*. . . es un libro mucho más personal, guiado también por un ritmo personal. El ritmo es. . . Así, usado de esta manera, no lo he visto yo en ningún poeta en español anteriormente. Es decir, son versos acentuados en la quinta sílaba todos. . . Eso da una movilidad mayor al pensamiento. . . *El manto y la corona* es un retroceso técnicamente, porque es un libro comido absolutamente por la emoción, [lo] que hace que, en este momento, no me parezca de ninguna manera bueno poéticamente. Es decir, es. . ., es no más que una confesión desvergonzada. Y la poesía no es para hacer confesiones desvergonzadas.[13]

Pero, al mismo tiempo que su poesía gradualmente se inscribe, para usar sus palabras, en el mundo del arte, Bonifaz Nuño encuentra su sitio en el mundo de los hombres.

En 1960, obtiene una cátedra de Latín en la Universidad Nacional. Sin abandonarla, en 1961, acepta el cargo de Director de Publicaciones en la misma institución. Aparece *Fuego de pobres* en el Fondo de Cultura Económica. Bonifaz trabaja intensamente. "Le diré. . ., yo dedico diez horas diarias a la burocracia, y. . . eso me deja muy poco tiempo para otro tipo de. . ., de actividades". Sin embargo, "en vez de platicar, prefiero leer, releer mis libritos".[14]

Lee, y trabaja sus traducciones, sus versos. El autor del presente ensayo lo trató asiduamente entre los años 1961-63. Bonifaz estaba enteramente entregado a su versión castellana de las *Geórgicas* de Virgilio. Rodeado de diccionarios latinos y castellanos, de versiones francesas, inglesas, italianas y castellanas de aquel poema, él pulía y repulía, borraba, y buscaba la palabra más justa, perseguía reproducir el ritmo y la entonación de los versos latinos. Al fin, en el año 63, apareció su versión en la *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana* de la U. N. A. M. Versión espléndida, insuperable, quizá la mejor que se haya hecho de las *Geórgicas* virgilianas en cualquiera otra lengua.[15]

El año 1963 se señala, en fin, porque Rubén es elegido por la Real Academia Mexicana de la Lengua para ocupar la silla que dejara vacante don José Vasconcelos. Como observa Bennett agudamente, "Bonifaz vino a ocupar el lugar del hombre que, indirectamente, fuera la causa de su vocación literaria".[16]

Durante el año 1966 aparece su libro *Siete de espadas* y, poco después, es Bonifaz elegido por la Universidad Nacional para suceder al doctor Mario de la Cueva en el cargo de Coordinador General de Humanidades. Es el cargo que desempeña hasta el presente. Pero, ni sus actividades de profesor de Letras Clásicas ni su quehacer de escritor se han visto interrumpidos. Durante su entrevista con Bennet, Bonifaz declaró que estaba trabajando en la versión castellana de los poemas del escritor romano Catulo, y anunció que un nuevo libro de poesía suya, *El ala del tigre*, saldría de las imprentas del Fondo hacia mediados de 1969. Actualmente debe estar trabajando con Miguel León-Portilla, autor de *La filosofía náhuatl* y discípulo de Garibay, en la versión castellana de los *Cantares mexicanos*, que la muerte del maestro dejara interrumpida. Bonifaz Nuño, en fin, continúa estudiando y aspira a doctorarse, en fecha próxima, en la rama de Clásicas. Aunque, considerando la obra hecha, uno puede pensar que es un escritor maduro y logrado, la vida de Bonifaz sigue tensa, apuntando a la perfección y superación de sí misma. La seguridad que el autor de estas líneas siempre tuvo en su poesía, hecha y por hacer, es la mejor justificación del atrevimiento de estas páginas, destinadas a estudiar su obra *Fuego de pobres*.

ARS POETICA DE R. B. N.

Se indicó en las páginas precedentes que Rubén Bonifaz Nuño rechaza la poesía "de protesta", porque considera que eso es "usar los elementos de la poesía para cosas. . . para las cuales no son aptos".[17] Quedó indicado, así mismo, que juzga a *El manto y la corona* "un retraso técnicamente, porque es un libro comido absolutamente por la emoción. . . Es decir, es no más que una confesión desvergonzada. Y la poesía no es para hacer confesiones desvergonzadas."[18] Ambas declaraciones, tajantes como ellas son, enuncian, por una parte, ciertas premisas éticas que Nuño adopta frente a la poesía y, por otra, excluyen toda posibilidad

de que Bonifaz sea clasificado entre los poetas sociales. Lo que él admite y alaba de sus poemas primeros es que constituyen un "cierto ensayo de ritmos distintos... para decir algunas cosas... novedosamente", y que este ritmo es "personal". En fin, justifica las referencias frecuentes a la temática indígena y a la liturgia católica, porque son "elementos vitales de esta gente de aquí". Y de la liturgia católica, en particular, dice que sus ritos le parecen "extraordinariamente vivos y poéticos".[19] Ello no implica, empero, que él admita pertenecer a su credo, aunque reconoce, en general, que un "fondo de esencia religiosa" siempre se transparenta en sus libros.[20]

Para Bonifaz Nuño la poesía constituye un acto gratuito, producto espontáneo de la libérrima voluntad: "Uno las hace [las poesías] porque se le antoja hacerlas, simplemente",[21] sin que intervenga cálculo alguno de carácter pragmático. Y, al hacerlas, la novedad no debe buscarse en los temas, sino en el modo o personal estilo con que los temas pueden ser tratados. Sus temas, dice, "son los mismos temas de toda la poesía: el amor y la muerte, el amor, la muerte y la amistad... Son los temas viejos de toda la literatura".[22] La novedad estriba en el tratamiento.

A decir verdad, si se atiende a la formulación teórica que Bonifaz hace de su poética, ella no entraña ningún elemento nuevo, ninguna idea, que puedan considerarse nuevos en el contexto de la poesía contemporánea. La importancia primaria que él dice concederle al ritmo, uno pudiera hallarla, en último término, en la poética modernista. Y frases como:

> . . .si yo tratara de escribir en este momento en versos normales de once sílabas, no podría decir más que lo que se ha dicho ya en versos de once sílabas; porque son ritmos tan explorados ya, tan gastados, que todos los contenidos están previstos. En cambio, si se busca un ritmo nuevo, necesariamente las palabras adquirirán otras combinaciones, otras uniones interesantes, que les darán significado nuevo a las cosas.[23]

> . . .me doy cuenta de lo que hago, y sé por qué lo hago. . .[24]

> . . .yo nunca nombro nada directamente. . .[25] [La poesía se escribe en un estado de] alienación controlada. . .[26]

podrían perfectamente ser rubricadas, o por Darío, o por Lorca, o por Mallarmé y Valéry. Es evidente, pues, que la novedad del fenómeno, que es la poesía de Bonifaz, no se debe buscar en el *ars poetica* formulada por él. Mas, si los odres son viejos, es indudable, también, que el contenido es nuevo.

INFLUENCIAS Y VOLUNTAD DE ESTILO

El hábito no hace al monje ni las influencias al poeta; pero, hábito e influencias configuran a sus sujetos. Haciendo la salvedad de que la influencia debe entenderse como un estímulo general hacia la creación, esto es, como una especie de contagio creativo temporal, en que el contagiado columbra con particular lucidez el mundo poético de otro poeta y participa simpáticamente de él, Bonifaz Nuño reconoce influencias concretas de Quevedo y Góngora y, directas, de fray Luis de León y de los poetas indígenas prehispánicos. Lo que él se niega firmemente a admitir, sobre todo en los libros posteriores a *Imágenes*, es que exista alguna influencia de sus contemporáneos:

> Más que influjo de mis contemporáneos, recibiría yo influjos de los modelos de mis contemporáneos.[27] Ciertos autores franceses e ingleses me han influido también en cierta manera de ver las cosas: cierto tipo de brillo de imágenes de John Perse; cierto tipo de ordenamiento de los elementos de Eliot.[28]

A consecuencia de ese rechazo, orgullosamente solitario, de los postas mexicanos contemporáneos, Bonifaz Nuño declara, de manera tajante, que se siente fuera de la corriente que predomina en la poesía mexicana actual:

> . . .La literatura mexicana, en este momento, o busca lo que decía Leiva de la unión de la sociedad,[29] o está repitiendo modas francesas de hace 30 años. Entonces, yo me considero francamente fuera de esta corriente.[30]

Finalmente, Rubén Bonifaz Nuño reconoce haber recibido influencias muy concretas, derivadas de la contemplación de obras pictóricas y escultóricas:

> . . .Yo acostumbro pasarme, siempre que puedo, unas horas enfrente de las piedras indígenas, y eso me influye a mí mucho más que cualquier lectura de un poeta contemporáneo mío. Ahora, en. . .*Los demonios y los días*, por ejemplo, existe influencia concretísima de Goya y de José Clemente Orozco. . .[Y] la última escultura que ví yo, y de la que reconozco cierta influencia también, es la de Moore. . .[31]

Se puede sugerir, y no sin razón, que esto de las "influencias de la escultura" en la poesía de Rubén, y más lo de las "influencias concretísimas", es un puro mito y que, tratar de buscarlas, sería como buscar las posibles influencias de Debussy en la Torre Eiffel. Lo que parece claro, sin embargo, es que Bonifaz está usando la palabra "influencia" con el significado, más bien, de "motivación". Si ello es así, han de ser numerosas las influencias que han motivado su obra; porque Rubén Bonifaz Nuño es un hombre de amplia cultura, un humanista serio, cuyas lecturas y vivencias artísticas, en el caso de que importara determinarlas, dieran ocasión a un trabajo bastante más extenso que el presente.

En lo que atañe a la posición de Nuño dentro de la literatura contemporánea, observaba John M. Bennett, en una conversación, que, aunque el poeta rehuse su adhesión a las pretendidas finalidades de la poesía mexicana actual, sin embargo se encuentra dentro de la más pura tradición literaria de su país. El autor de este ensayo no puede entrar a discutir ese punto, porque lo obligaría, primero, a definir en qué consiste la tradición literaria de México y, segundo, a declarar en qué sentido Bonifaz Nuño participa de ella. Es de creer que la tesis doctoral del señor Bennett, ahora en preparación, discutirá con amplitud este tema.

Rubén Bonifaz Nuño es un excelente traductor de los poetas de la Edad Clásica grecolatina. Ya se mencionó su versión de las *Geórgicas* (1963) de Virgilio. Ya se hizo mención, también, de su *Antología de la poesía latina* (1957). Es oportuno, ahora, mencionar su traducción de las *Bucólicas* (1967) virgilianas, y la de los poemas de Catulo, que apareció hacia mediados del año 69. A propósito de su versión de las *Geòrgicas*, se dijo, y no había ninguna hipérbole, que es una de las mejores versiones que se hayan hecho de ese poema en cualquiera lengua. Y es que Bonifaz Nuño no es un traductor a secas, sino un artista de la traducción. Un verdadero versificador, si se acepta que el étimo del latino *versus* está referido al verbo *vertere*.

Cuando él dice que la traducción de los poemas de Catulo, por ejemplo, le "interesa muchísimo más que sus [propios] poemas",[32] Nuño es completamente sincero e, implícitamente, está formulando su más profunda preocupación de poeta, su actitud frente a la poesía. A él le importan poco los temas, como se vió más arriba.[33] Lo que le importa básicamente son las palabras. Por ese motivo, Bonifaz Nuño encuentra tanto placer e interés en la traducción de los poetas latinos. Es que allí los temas y las ideas están preparados, y él debe solamente ocuparse del ritmo y de las palabras. Es su elemento y preocupación esencial. Al través del ritmo y de las palabras, y fundamentalmente con ellos, es que Rubén Bonifaz expresa, no ideas pre-concebidas, sino un "salga lo que saliere". Así es como debe entenderse su declaración:

> Yo he hecho la prueba de escribir poemas con una concepción previa, es decir, con una idea previa, y de escribirlos a 'salga lo que saliere'. Siempre que los he escrito con una concepción previa, he fracasado. Entonces, me he percatado de la verdad de lo que decía el simbolista francés, de que los poemas no se hacen con ideas, sino con palabras. Son simples juegos de palabras en determinado nivel.[34]

De allí que el náhuatl le parezca una lengua "tremendamente poética; porque cada palabra, los elementos de cada palabra tienen un significado",[35] y que sus poemarios *Los demonios y los*

días y El manto y la corona le parezcan, ahora, "libros que tienen una gran cantidad de materia muerta. . ., elementos que no llegaron a convertirse en elementos poéticos".[36] Y es que él trabaja "por eliminar todo lo que sea peso muerto en la poesía; es decir, palabras que no están funcionando estrictamente de una manera poética".[37] En su opinión, es en *Fuego de pobres* donde él principió a aplicar con todo rigor esa norma estética:

> En *Fuego de pobres,* empecé a usar ese sistema de ir quitando lo sobrante. Todo lo que fuera un paso lógico, digamos, como de conversación, lo eliminaba; a no ser que el paso de conversación pudiera tomarse en varios sentidos. Porque [yo creo que] la anfibología es uno de los elementos que uno tiene que manejar cuando hace versos.[38]

Estamos en el centro de las preocupaciones estéticas de Rubén. Las palabras poéticas engendran "un tipo de lenguaje". "La poesía tiene que ser un lenguaje específico, como la pintura, o como la escultura, o como la música. No tenemos derecho a mezclar, dentro del poema, cosas que no son lenguaje de poema".[39]

Este lenguaje, empero, él admite que puede llegar a ser "incomprensible. . . en cierto aspecto"; mas siempre comunicativo. "Si no comunica por las vías lógicas, comunicará por otro tipo de vías que no sé cómo llamar".[40] De ser comparable a algo, ese lenguaje es parecido al lenguaje simbólico del semáforo callejero, en que el color sustituye a las palabras "de hombre".

> Con la luz roja es suficiente. ¿Para qué poner la palabra 'alto' allí, si allí está dicho de otra manera? Entonces, el lenguaje del semáforo es la luz roja; no la palabra 'alto', que es palabra de un hombre. . . Es lo que me pasa. Si yo puedo prender una luz roja, que es comunicar directamente a los ojos, no tengo por qué decir 'alto'. Simplemente prendo la luz roja.[41]

Rigurosa selección de "palabras vivas. . . y más que vivas, revividas",[42] colocadas en un orden personal del poeta para hacer, en cierta forma, "comprensibles pequeños sectores del mundo" es,[43] en general, como pudiera ser definido ese lenguaje poético de Nuño, a cuya consecución y logro se aplica él, a partir de *Fuego de pobres,* con consciente fervor. Si la formulación de estas ideas o ideales estéticos no constituye, en sí, novedad alguna por cuanto que, formulada o no, es la premisa sobre que trabaja todo poeta auténtico, el rigor con que él la vive y aplica, la interpretación, traducida en hechos de poema y de estilo, es lo que la hace virtualmente única e intransferible. Y, si hubiera que sacar de todo lo expuesto alguna consecuencia, ella tampoco sería nueva ni diferente de aquélla, en la que Bonifaz Nuño está de acuerdo con el simbolista francés: que "los poemas no se hacen con ideas, sino con palabras."

Las palabras revividas y FUEGO DE POBRES

Fuego de pobres apareció en 1961. Volumen breve, contiene 38 poemas, con un total aproximado de 1646 versos, en los que predomina, sobre unos pocos heptasílabos y eneasílabos, la rotunda sonoridad del endecasílabo renacentista.* Aunque fuera mejor decir, la sorda sonoridad del endecasílabo de Rubén; porque el suyo, lejos de apretarse, como el renascentista, en cuartetas o tercetos, fluye, sobre el pulido arco del encabalgamiento, en largas estrofas y, menudo, el brioso paso de la cabalgadura clásica es enfrenado por los puntos internos, la frase corta, que la fuerzan a una andadura de nervio en punta, de tono sordo y contenido. Hay que decir también que el endecasílabo de Rubén es casi siempre kilométrico y rico. Versos de ocho, y aun nueve palabras, encerradas en once sílabas, son frecuentes:

> . . .nada más que por ver si me responden. . .
> . . .Porque tú eres mi hermano. Yo te quiero. . .
> . . .y en la señal para soltar la marcha. . .
> . . .que no es para llorar, que no es decente. . .
> . . .Y porque, a la verdad, no es para tanto. . .[42]

*Ver nota 23

A veces, uno que otro descuido (¿intencional quizás?), como el del verso que dice:

. . .si pudiera hablar en calma con mi viuda. . .[43]

que consta de 12 sílabas, pero que, si se atiende al ritmo de la frase precedente y a las cesuras internas, puede, no sólo justificarse, sino considerarse un acierto. Se observa, además, lo que sorprende bastante en un poeta que reconoce influencias de ciertos pintores, la ausencia general, en su poesía, de elementos cromáticos. Por el contrario, el tono predominante, al menos en *Fuego de pobres,* es el gris, intimista, propicio a las ideas, a la efusiva confidencia, al intelectualismo.

Hay también varios versos que constituyen evocaciones intencionales de los clásicos castellanos y, en particular, de Góngora y de fray Luis. Los ejemplos son numerosos. He aquí algunos:

(1) . . .al horno que se abre, no edificio
para el trigo, sí puerta. . ., p. 71

(2) No solamente mínimo
brasero. . . . .
sí manantial de macizas paredes. . ., p. 97

(3) . . .y de suntuosas luces coronadas. . ., 30

(4) . . .la lengua llamadora. . ., 32

(5) . . .en la casa
de luces cantadoras. . ., 33

(6) . . .en hileras cayendo, una por una. . ., 38

(7) . . .el no durable don sobre la tierra
Hallamos, y la mesa cotidiana. . . 48

(8) . . .Y aunque no se me diera el regocijo
de sábanas ilustres, ni la mesa
de un existir tranquilamente. . ., 71

(9) . . .y las cuerdas
concierta y armoniza, y el concierto
de las concordes ánimas gobierna. . ., 74

(10) . . .tránsito sonoro. . ., 82

(11) . . .de innumerables bocas coronado. . ., 88

(12) . . .Esfuerzo mío,
tribu de sílabas concordes,
ábreme campo afuera. Tú, que puedes,
introdúceme al coro. . ., 96

Los ejemplos (1) y (2) contienen la fórmula sintáctica *no B, sí A* tan a menudo usada por Góngora, y que Dámaso Alonso estudia en su análisis magistral de *La lengua poética de Góngora.*[44] Los ejemplos restantes revelan, bien en la adjetivación, bien en la fórmula del verso o en el tema, la presencia de fray Luis de León.

Tanto en las fórmulas, como en el tratamiento y contenido de los temas, hay numerosas estrofas de *Fuego de pobres,* inspiradas en los *Cantares mexicanos;* pero su prolija enumeración escapa a las limitaciones del presente trabajo. He aquí algunas:

(1) . . .Amigos, era cierto;
nada tenemos nuestro para siempre. . ., p. 51

(2) . . .por casualidad nos encontramos
aquí, y es breve el tiempo que tenemos,
amigos, en la vida. . .
Porque todo es prestado. . ., p. 52

(3) . . .Y hay cantares aquí, y he merecido
tomar mi parte en el cantar.
Amigos,
¿qué podemos perder con alegrarnos? p. 76

(4) . . .doble salto
mortal, ensaya el corazón. Amigos,
algo mejor gocemos que un lamento. . ., p. 91.

Es curioso observar que algunos lectores desprevenidos han descubierto en *Fuego de pobres* un tono 'social' que el mismo poeta, según se ha mostrado antes,[45] rechaza con tanto vigor. El anónimo autor de la solapa del poemario, por ejemplo, después de indicar que Bonifaz Nuño, en *Los demonios y los días,* enriquece su propensión a la soledad "con el descubrimiento de los hechos sociales", concluye:

> *Fuego de pobres* es ahora la manifestación, más hondamente concebida, de esa última actitud de Bonifaz Nuño. . . La precaria apariencia de los objetos y de los hombres, la injusticia social y el desamparo, aunados al pedestre fluir del tiempo, se salvan en esta poesía y resumen aspectos señalables del mundo en que vive el poeta.

No parecen compatibles, sin embargo, esas intenciones sociales con las de un poeta que declara paladinamente: ". . .Si yo quisiera escribir para la gente de la calle, escribiría de otra manera",[46] o que niega en absoluto que la poesía pueda funcionar como arma para unir a los hombres o para mejorar sus vidas.[47] Para él, lo único que caracteriza a la poesía es "que abre posibilidades en el idioma, y toda ampliación en el idioma es una ampliación del espíritu."[48]

Pero, yendo directamente al grano, *Fuego de pobres,* como se indicó más arriba,[49] constituye un paso más de Rubén en su propósito de "ir quitando todo lo sobrante, todo lo que fuera un paso lógico. . . Esencialmente. . ., todo lo que no fuera puramente poético". Además, es un libro estructurado sobre un orden consciente y lúcido, al efecto de lograr su unidad interna. Bonifaz Nuño siente una especial predilección por él, porque opina que es más 'caliente' que los anteriores e, incluso, que *Siete de espadas,* que apareció después. "La misma longitud de los poemas permite un desarrollo más armónico, más congruente, de las cosas", dice el autor.[50] La técnica de composición consiste en iniciar el poema con una estrofa ambigua, cuyo sentido, o sentidos, se desarrollan, después, a lo largo de las estrofas.[51] Por eso dice él creer en y gustar más del poema largo,

> . . .pero no el poema largo discursivo. El poema largo discursivo me parece lamentable. Creo que el poema debe ser largo, pero organizado con partes pequeñas,[52]

a semejanza de los *Cuartetos,* o de *La tierra baldía,* de T. S. Eliot. "Esos son poemas largos, trabajados en unidades pequeñas. . . Es el mismo mecanismo".[53]

Contribuirá, sin embargo, a ilustrar de una manera mejor la técnica que él emplea en la composición del poema en *Fuego de Pobres,* primero, reproducir el poema 17 y, a continuación, citar las palabras con que Bonifaz Nuño lo explicó en la *Entrevista* que sostuvo con Bennett. He aquí el poema:

17

1 Círculo de las llamas.
Aguila de San Juan arrodillado.

Alas en punta rígidas, antena
de la revelación.
Y el adversario,
la bestia acuática, la oscura
con el dardo a la espalda.

Desde el veneno, de la hoguera
de agua, desde el río
seminal de blancura, desde el hondo
hervor a tientas del volcán, viniendo.

Yo tu vencido soy, la retorcida
señal de tu victoria;
yo tu alimento que tú comes.

Bajo las doce estrellas,
emergida del sol, embarazada,
señora de la luna sobre el vientre,
señora mi enemiga: vence a salvo
en mi cuello tu pie. Yo, tu vencido.

Tocado estoy de muerte, traspasado
con mi propio veneno, con el filo
de mi ponzoña en sesgo, atravesándome
del espinazo al corazón. Mi fuerza
de amarte y darme muerte.

Aguila de la luz, dardo al acecho
en la caverna derrumbada;
amancillada altura, injerto
de contrarios; reptante
apéndice de saurio, precedido
por herramientas para el vuelo.

Tu pie sobre mi cuello; en torno, el cerco
de llamas: cárcel del suicidio.
Y la rabia y la carne, y desde el agua
mi maldición de nacimiento.

Agua viviente, madre
de arroyos primogénitos; inmóvil
agua podrida, subyacente
a su rostro de espejo; agua que baja
restituida y múltiple y dispersa.

Este poema, dice Rubén, "tiene referencias astrológicas".

> Yo nací bajo el signo del Escorpión. . ., la bestia que se arrastra, y las alas del águila que se levanta. Astrológicamente, las tenazas del alacrán simbolizan las alas del águila del Evangelista San Juan.
>
> Ahora, el círculo de las llamas. . . Usted sabe que, cuando a un alacrán lo encierran en un círculo de fuego, el alacrán se suicida. . . Después. . ., las 'alas en punta' levantadas, las alas del águila, que son como una 'antena para recibir la revelación', es alusión al *Apocalipsis*. Y, al mismo tiempo, [sugiere que] dentro del mismo ser [del águila] está el adversario, que es el alacrán con el dardo a la espalda, con la cola levantada.
>
> Después, 'el veneno' no hay que explicarlo. . . Viene 'el agua', que es el elemento del signo, astrológicamente. El agua nace, digamos, en *Piscis*, que es el 'agua madre' [y] que se identifica con el licor seminal, con la lava del volcán; pero que llega, en su corriente, a estancarse, a ser el agua podrida. . ., el agua del signo concreto del *Alacrán*.

Después, hay una alusión a la Virgen. Creo que es clara también. Primero, la Virgen pisando al dragón. . . No me acuerdo en qué parte de la *Biblia* está ésto. Desde luego, en el *Apocalipsis;* pero está en otra parte, además. La corona de estrellas. . ., todo está dentro de la imagen de la Virgen.[54] [Y] dice: 'Con el filo/ de mi ponzoña en sesgo, atravesándome/ del espinazo al corazón', porque el aguijón del alacrán no pega de frente, sino sesgado, del espinazo al corazón. . . Está tomado, un poco, de un corrido mexicano. Dice: 'Tres puñaldas le dieron, de la espalda al corazón. Como su madre le dijo, lo mataron a traición. . .'"

Y, después, son repeticiones. Son los mismos elementos, ahora, repitiéndose. Pero, le digo que son elementos astrológicos fundamentalmente.[55]

Guiados por esta exégesis del propio autor del poema, es posible ahora declarar mejor su técnica de composición. El verso 1 ofrece, escuetamente, la imagen del 'círculo de las llamas', sin explicar su significado ni su función. A continuación, aparece el 'águila de San Juan' bajo su doble símbolo de 'antena de la revelación' y 'adversario', águila y bestia acuática (versos 2-7). Es obvio que, sin la explicación del poeta o sin un relativo conocimiento del simbolismo astrológico, la asociación de ambos animales permanecería oscura. Así mismo, oscura permanecería la relación entre el poeta mismo y el *Escorpión.* Pero, ahora, está claro que tanto el águila, como el *Escorpión,* representan al poeta, antena, por un lado, de revelación y, por otro, adversario de sí mismo: ángel y demonio al mismo tiempo, 'injerto de contrarios', como dirá en los versos 27-28 del poema.

En seguida, la idea del 'veneno' ardiente del Escorpión (verso 8), provoca la aparición de 'la hoguera del agua' o de la lava volcánica (vv. 8-9), a la que desarrolla mediante la figura 'río seminal de blancura' (vv. 9-10). La blancura caliente de la lava evoca la del 'agua seminal'. El poeta se enfrenta al misterio de su propio origen, y se ve viniendo 'desde el hondo/ hervor a tientas del volcán' (vv. 10-11). Origen subterráneo, terrestre, misterioso, adivinado 'a tientas'. Erupción del volcán: nacimiento. Volcán: vientre hinchado materno. Y, simultáneamente, el fuego alcanza la categoría de símbolo de la vida envolvente. Por eso, en tres versos siguientes, el poeta admite: 'Yo tu vencido soy, la retorcida/ señal de tu victoria;/ yo tu alimento que tú comes' (vv. 12-14). Asediado por el 'círculo de fuego', el Escorpión está vencido y se transforma en alimento de la misma llama que lo engendró a la vida.

Pero la imagen del Escorpión vencido por la llama maternal se transfigura en la de la Virgen, 'emergida del sol', llama o lava volcánica, volcán, 'embarazada,/ señora de la luna sobre el vientre', que pisa con su planta la cabeza del dragón infernal, hijo del fuego. Y el escorpión-poeta exclama: 'Señora mi enemiga: vence a salvo/ en mi cuello tu pie. Yo, tu vencido' (vv. 15-19). Vida vencida por sí misma, muerta por sí misma, como el propio Escorpión, que se suicida asediado por el fuego. Por eso continúa: 'Tocado estoy de muerte, traspasado/ por mi propio veneno. . .' (vv. 21-22). El Escorpión se ha elevado, y con él el mismo poeta, a símbolo de la vida. El dualismo aparente, la imagen del asedio, que enfrentaba al fuego primordial, increado y creador, en círculo sin causa, y al Escorpión o águila o poeta o ser humano, se ha resuelto en la unidad. La llama vencedora es la vencida de sí misma para ser más llama y consumar el símbolo del círculo, rueda que no se acaba y que no tiene ni principio ni fin. El poema se ha logrado, y lo que queda son, como el propio Bonifaz ha dicho, "los mismos elementos, repitiéndose", aclarándose o enturbiándose, hasta cuajar en ese 'rostro de espejo' o en esa 'agua que baja/ restituida y múltiple y dispersa' (vv. 38-39) como la lluvia generadora. Como la lluvia que humedece todas la páginas de este *Fuego de pobres.*

En resumen, el poema 17 pone de manifiesto el proceso creador, el mecanismo interno de esa máquina de palabras que construye Bonifaz Nuño con precisión de relojero suizo. Partiendo de esa imagen, menos ambigua que inexplicada, del verso primero: 'Círculo de las llamas', Bonifaz despliega toda la ramazón del poema. El está viendo, desde el principio, al Escorpión asediado por ese fuego, cuya razón y origen son preexistentes al poema y, probablemente, en la concepción de Rubén, al poeta mismo. Las estrofas siguientes constituyen la exégesis poética de esa visión: por una parte, 'fuego', 'águila', 'veneno', 'agua', 'río', 'semen', 'lava', 'volcán', 'sol', 'vientre materno', 'virgen embarazada', 'triunfo del fuego celeste sobre el dragón infernal'; por

otra, 'alas en punta', 'antena', 'adversario', 'bestia acuática', 'vencido', 'dragón', 'poeta', 'hombre'. Las fuerzas duales puestas en juego en el poema se resuelven en la unidad: fuego es todo, vida que se consume a sí misma y, tal vez, materia que ni se crea ni se destruye. De esta manera, también la dualidad vida-muerte acaba por reducirse a la unidad: vida en creación incesante. Así, pierde la muerte su trágico patetismo, por lo que es posible decir con el poeta:

> . . .que no es para llorar, que no es decente.
> Y porque, a la verdad, no es para tanto.[56]

Las constantes de FUEGO DE POBRES

Si los golpes de bisturí con que han sido abiertos los delicados tejidos del poema 17 han sido acertados, por fuerza la hoja debió tocar algún hueso de los que sostienen la armadura anatómica del poemario entero. Quizás el 'espinazo', de que habla Rubén.[57] Como quedó explicado en las líneas precedentes, el foco imaginístico del poema 17 lo constituye el 'círculo de las llamas', dentro del cual está aprisionado un escorpión. Ambos se revelaron, inmediatamente después, como encarnaciones simbólicas de la fuerza vital y del poeta mismo. Esto es, que el poeta se identificaba con el *Escorpión*, signo astrológico que preside su nacimiento, asediado, sitiado por el círculo llameante de la vida que consume, y se consume a sí misma, de manera incesante. Se puso de manifiesto, en fin, que el poema expresaba el conflicto, solamente aparente, entre la vida 'que triunfa' y la vida 'vencida', sugiriendo que ambos son únicamente aspectos del Principio vital. Identificado el poeta con la vida vencida, todavía descubre, en su espejo de agua viviente, las dos fuerzas que batallan en su interior: el 'águila' y la 'bestia acuática', el poeta y el 'hombre igual a todos', que dejó dicho en el poema 15. Finalmente, sugiere que el hombre, deslumbrado, asustado por la llameante revelación de la vida, sitiado, se dá muerte a sí mismo por la espalda, a traición, como a tientas, sin saberlo. El círculo formado por la cola del escorpión, hincada en arco, por el espinazo, en el corazón, es la réplica viva del 'círculo de las llamas'.

El bisturí ha encontrado el hueso. Al releer, ahora, el poemario, uno observa que el 'espinazo', que el eje imaginístico que confiere unidad a todo el libro, es la imagen de 'estar encerrado', 'sitiado', 'cercado' por una fuerza invisible. Así, en el poema 1:

> . . .Cuando llueve en México, lo único
> posible es *encerrarse*
> desajustadamente en guerra mínima. . .

En el poema 2, el poeta está sitiado por el silencio y por la masa de la ciudad 'que pesa inmensamente' sobre él:

> Sitio de piedras y madera, jerarquía
> de materiales ordenados
> que *asila*, como un *barco* entre la lluvia
> su cargamento de dormidos.

El silencio se convierte, en el poema 3, en soledad de tumba: '¿Quién me recuerda, quién me oye? ' y, en el poema 4, en la música del mundo: 'Yo, *enfrentado* a la música, en silencio. . . *Preso* por las raíces extranjeras/ del dormir. . . Mi compañía/ es el águila *espesa* y *subterránea*'. En el poema 5, el poeta abre los ojos '*desde el fondo* del miedo' y descubre 'aquello que se acerca./ *lo que camina en torno* y embistiendo'. En el poema 6, se pregunta: '¿Soy este que se calla? / ¿Soy el que gime lejos? ¿El que viene/ soy. . .? Y *en torno* crujen las marchitas/ maderas lamentables. . .' En el poema 7, desde su asedio, afirma: 'Y sin embargo existen, *fuera*, La ciudad y los vasos/comunicantes de la dicha'. En el poema 8, siente que se desprende 'del halo corporal que *me circunda*' y, como los antiguos cautivos mexicanos, siente que lo sujeta 'por los tobillos este *centro/fijo* de *rueda* de molino', etc. No es posible, en este breve

trabajo, perseguir, al través de los 38 poemas de *Fuego de pobres*, la imagen del encierro o del asedio, que se traduce, a veces, en asfixia, en proyecto de fuga, en cuarto, en ovario materno, en cuerpo, en noche, en mundo circundante, en niebla, en sueño, en barco, en tren, en humo, en lluvia, en luna de un espejo.

Y, si dejando a un lado las imágenes, uno observa los verbos, la conclusión es la misma. De paso, hay que advertir que uno de los rasgos estilísticos más notables de Bonifaz consiste en el uso de los verbos: acumulación, a veces, de ellos y, a menudo, largas estrofas en que éstos son totalmente eliminados. Teniendo en cuenta este segundo detalle, resulta impresionante el número de verbos empleados por Rubén en *Fuego de pobres*. Ya se dijo que el poemario tiene cerca de 1646 versos; pues bien, sin contar los verbos implícitos, los que se enuncian ascienden al número de 1129. Un 59% lo constituyen verbos en tiempo presente; un 27% son infinitivos; un 6%, gerundios, y el 8% restante, formas condicionales, futuros y presentes de subjuntivo. La abrumadora cantidad de verbos cuya forma está asociada a un discurrir actual de la acción nos recuerda la teoría de Bonifaz de que la poesía debe ser hecha con palabras, "más que vivas, revividas".

Pero, lo que importa al propósito de estas líneas es que las formas que predominan son las reflexivas, esto es, las que expresan la idea de que el sujeto es pasivo término de la acción. Una vez más, y de otra manera, Bonifaz Nuño está reflejando la imagen del asedio, del sitio. En esta ocasión, es un círculo llameante de formas verbales reflexivas el que rodea al sujeto, al Escorpión, al poeta.

'Filo de azogue'

Hay que cortar. Que sea por el 'filo de azogue', donde el hombre se quiebra en imagen doble de águila y bestia acuática; vida inmortal, perenne y triunfadora, y vida vencida, mineral, terrestre. Dualidad interna, externa y eterna, presente fugitiva en la poesía de Bonifaz. Más viva, cabe esperar, en su libro próximo a aparecer, *El ala del tigre*. De momento, la hallamos hasta en el doble epígrafe, griego y náhuatl, que encabeza a *Fuego de pobres:* uno de Homero, y el otro de un anónimo poeta indígena. Injerto de contrarios.

Vale concluir que la poesía de Bonifaz reclama, con justicia, un puesto solitario y singular en el panorama de la literatura mexicana contemporánea. De haber tenido más tiempo, hubiese sido posible perseguir esa dualidad de influencias, presente en *Fuego de pobres*, fuego de macehuales: la clásica, comprendiendo en ella a la que baja desde las fuentes griegas hasta el remanso del Siglo de Oro español, y la indígena prehispánica. Esa pesquisa, entre otras cosas, habría puesto de manifiesto la predilección que Bonifaz siente por un poeta que, después de los de Quevedo, Góngora y Garcilaso, sigue esperando su renacimiento. Me refiero a fray Luis de León. Ya se ha visto, si bien en forma somera, que el penetrante lirismo de este poeta es, a menudo, evocado intencionalmente en los versos de Bonifaz. Al lado de ésto, uno observa la fervorosa asimilación de la poesía náhuatl, lograda en *Fuego de pobres*.* Una emoción apacible y un resignado sentir, impregnados de viejas mitologías americanas, aparecen naturalmente, ajenos a toda afectación, en los poemas de Nuño, prometiendo, de este feliz injerto de dos culturas, la floración de un árbol de poesía nueva. Ceiba americana, con injerto de árbol del Paraíso, trasuntado en árbol de poesía perenne y universal:

> Derecho y para arriba y libre, iba
> el tronco de esta fuente, el árbol
> equilibrista, el eslabón primero
> de la misión del canto. . .
> (Poema 4).

René Acuña

University of California, Los Angeles

*Este aspecto de la poesía de Bonifaz Nuño merece un estudio aparte.

[1] J. M. Bennet, *Transcripción de la entrevista sostenida con R.B.N.* (ms.) en México, D. F., diciembre 30 de 1968, p. 5

[2] El autor del presente ensayo agradece al señor Bennett haberle permitido usar el material contenido en su *Entrevista con R.B.N.* (ms.), celebrada en diciembre 30 de 1968, México, D. F. J. M. Bennett, poeta él mismo, bajo la dirección del Dr. Donald Fogelquist, profesor de literatura hispanoamericana, prepara actualmente su tesis doctoral sobre la obra poética de R.B.N. Este breve ensayo está en deuda con las ideas de ambos.

[3] *Entrevista*, p. 4

[4] *O. cit.*, p. 2

[5] *O. cit.*, p. 5

[6] *Ibid.*

[7] Merece notarse que el C. de E. de M., patrocinado por la Fundación Rockefeller, está profundamente asociado a la producción literaria mexicana durante los últimos 20 años. Bajo su mecenazgo, nacieron muchas de las páginas de Segovia, Xirau, Sabines, Montes de Oca, Rulfo, Aridjis, Batis, Monsiváis y otros, cuyos nombres harían interminable esta lista.

[8] *La literatura hispanoamericana*, II, 1961: 280.

[9] *Entrevista*, p. 9.

[10] Anderson Imbert, *O. cit.*, ibid.

[11] *Entrevista*, p. 15.

[12] Anderson Imbert, *l. cit.*

[13] *Entrevista*, pp. 20-21

[14] *Entrevista*, p. 27.

[15] R.B.N. había ya publicado, en colaboración con Amparo Gaos, una *Antología de poesía latina*, Col. "Nuestros clásicos", UNAM, México, D.F., 1957.

[16] Bennett, *Tesis doctoral*, borrador del primer capítulo.

[17] Cf. p. 3.

[18] Cf. p. 4.

[19] *Entrevista*, p. 6.

[20] *L. cit.*

[21] *O. cit.*, p. 29.

[22] *O. cit.*, p. 13.

[23] *Entrevista*, p. 12.

[24] *O. cit.*, p. 15.

[25] *O. cit.*, p. 23.

[26] *O. cit.*, p. 17.

[27] *Entrevista*, pp. 24-25.

[28] *O. cit.*, p. 25

[29] Alude al libro de R. Leiva, *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*, México, 1959.

[30] *Entrevista*, p. 26.

[31] *Entrevista*, p. 25.

[32] *Entrevista*, p. 2.

[33] Cf. p. 7.

[34] *Entrevista*, p. 12. En el poema 8 de *Fuego de pobres*, cuyo tema es el viaje, pero también el 'vuelo' de las palabras de despedida, el poeta principia diciendo:

Amapola trastorno,
exaltación morada, disparate.
Salga lo que saliere.

[35] *Entrevista*, p. 15.

[36] *O. cit.*, p. 19.

[37] *Ibid.*

[38] *Ibid.*

[39] *L. cit.*

[40] *L. cit.*

[41] *O. cit.* pp. 19-20. Conceptos parecidos contiene el poema 1 de *Fuego de pobres*, p. 11: "Acaso sea punto de lenguaje/; de ponerse de acuerdo sobre el tipo/ de cambio de las voces,/ y en la señal para soltar la marcha".

[42] *O. cit.* p. 16
[43] *O. cit.* p. 28
[42] *Fuego de pobres* (1961), pp. 10-11.
[43] *O. cit.*, p. 10.
[44] *La lengua poética de Góngora*, Madrid, 1950, pp. 152-153.
[45] Cf. p. 3.
[46] *Entrevista*, p. 20.
[47] *O. cit.*, p. 18.
[48] *Ibid.*
[49] Cf. p. 12.
[50] *Entrevista*, p. 21.
[51] *Ibid.*
[52] *Entrevista*, p. 21
[53] *O. cit.*, p. 22
[54] Cf., en las pp. 3 y 6-7, lo que Bonifaz piensa de los símbolos religiosos.
[55] *Entrevista*, pp. 10-11.
[56] *Fuego de pobres* (1961), p. 11.
[57] *Entrevista*, p. 13.

PENTRU DOMNITZA DUMITRESCU

Todos los recursos se han agotado: la timidez, la astucia, la sinceridad, la insolencia. Y llegas tú, oh increíble, desde el Ponto Euxino al neolítico de Norja, a renovar bajo el vientre salado de la gaviota la fe en la justicia y la hermosura del mundo. Gracias a ti, a ti te sean dadas, tú que las tienes, bendita entre todas por un instante, pues no niegas ni halagas, sólo posas la ciega cabeza dulce, bosque fragante como una ilusión en el hombro errabundo, frente al mar verdeazul y negro y prieto de irreparables deseos. Yo te celebro, criatura quizá la última en el tesoro del avaro piadoso. Oh letra, oh dibujo, oh gravitación del universo en la frontera del sueño y de la dicha terrestre. Antes que la memoria infiel y pordiosera te borre, deja aquí tu nombre para escarmiento de las virtudes no pasajeras.

Ernesto Mejía Sánchez

Universidad Nacional Autónoma de México

APRENDIN A CAZADOR

Aprendín a cazador
nos montes de Salamanca
agora xa vou cazando
lebres de cabeza branca.

+

De rapaz tireille os ollos
ao rei-rei do roseiral
sorriso quente nos beizos,
e sen bágoas que chorar!

De mozo vín a anduriña
azas quebradas no chán
morcego negro na aréa,
tampouco poiden chorar!

De home outro home vín
orfo de traballo e lar
espello de carne fría,
nada tiven que lle dar!

De vello matéi á corza
vagalume do seu mar
de palla mumia mollada,
nunca aprendín a chorar!

+

Decidínme a navegar
pola banda do gran sol
agora vivo penando,
non quero ser cazador!

Rubia Barcia

THARSIS EXISTE

Nada nos es dable decir con visos de
certidumbre sobre la existencia y ubicación
de Tharsis o Tarteso.

Hace ya tanto tiempo desde
que la flota de Salomón se hacía a la mar
y volvía de Tharsis cada tres años
con oro, marfil, simios y pavos,
que las rutas han desaparecido devoradas por implacables nuevas rutas.
Tantas veces la tierra ha enrojecido por las lluvias
que los recuerdos retornan a su sombra inicial,
y aquellos mapas o escritos
fueron tan amanuensemente interpretados
que han vuelto al silencio de donde quizá nunca salieron.
Eso es, tesoro profundísimo,
los eslabones de la dinastía que formamos
han ido convirtiéndose en madera, carbón y fuego suculento.
Fuiste rica y feliz
y ahora se han desatado los sueños, las fábulas, las fechorías
para negar tu rastro que me altera.
En pos de tí, tesoro indefinido,
he realizado excavaciones
desde los Mediodías españoles hasta los puntos más callados del Oriente,
enmedio de avatares y refugios helados,
tantos barcos perdí, tantos sentidos
que ahora mi soledad enmudece contigo,
quién, cómo y qué pasó. ¿Y dónde,
si lo que más buscaba al final eran las ruinas de tus ojos,
la clave que probara tu existencia creciente?
Lo que fué afirmación sin recovecos
hoy ya no es más que cábala cada vez más incierta.
¿Dónde encontrarte y cómo
hallar el testimonio sumergido que descubra tu estancia?
¿En qué isla abrazada
te abriste en dos antes de desaparecer
en las aguas viajeras de los perdidos paraísos
y Atlántidas con rufianes?

José Antonio Gabriel y Galán

MELANCOLIA

Hence loathed Melancholy
Of Cerberus and darkest midnight born. . .
John Milton

A José Rubia Barcia

Um anjo alegre e alado
iluminou os meus sonhos
¡os meus sonhos de menino!

Um papão preto e pesado
apagou os meus projectos
¡projectos de pequenino!

Anos e anos rolaram.
O anjo, alvo e voando,
perdeu-se na luz do dia.

Anos e anos rodaram.
O papão foi-se esfumando
no fundo da noite fria.

¿Quem te levou, mau papão,
e ao anjo a quem eu queria?
¿Quem vos fez? ¿Quem vos desfez?
¿Foi a noite? ¿Foi o dia?

Papão, traz o branco anjo
para a minha companhia.

Mais vales, preto Papão,
que a minha filosofia.

¡Esta triste, desasada, frígida, excomungada e negra filosofia!

Alberto Machado da Rosa

¿QUE PASA CON EL TEATRO EN VENEZUELA?

La nueva dramaturgia venezolana ha estado ausente de las importantes confrontaciones latinoamericanas celebradas este último año. Durante el V Festival Latinoamericano de Teatro de Manizales, Colombia, el grupo de la Universidad de Los Andes (Mérida) presentó un excelente montaje de *La orgía* del dramaturgo colombiano Enrique Buenaventura. La Primera Muestra de Teatro Experimental de Puerto Rico contó con la participación del Teatro de Cámara de Venezuela, grupo que presentó *Chuo Gil*, obra escrita hace tres décadas atrás por Arturo Uslar Pietri.

La poca proyección del nuevo teatro venezolano en el resto del continente refleja directamente los problemas que enfrenta el dramaturgo venezolano en su medio. En realidad, después de la publicación de las obras de Isaac Chocrón, Román Chalbaud y José Ignacio Cabrujas – escritores de principios del 60 pero aún muy activos – el número de publicaciones y montajes de autores venezolanos ha sido irrisorio. Este hecho no puede ser más contradictorio ya que es precisamente a continuación de la primera producción de la Santísima Trinidad – como se le ha llamado a la trilogía de los autores citados – cuando surge una pléyade de autores prolíferos cuyas obras sobrepasan ya las doscientas. Esta generación – generación por la unidad de propósito que los mueve, no por el aspecto cronológico – presenta una gran variedad temática y formal que, de darse a conocer, constituiría un aporte valioso al teatro latinoamericano. César Rengifo – de larga y extensa producción – Rodolfo Santana, José Gabriel Núñez, Paul Williams, Andrés Martínez, Gilberto Agüero, Ricardo Acosta, Gilberto Pinto, Elizabeth Schon, Elisa Lerner, Lucía Quintero, son autores cuyas obras constituyen un esfuerzo válido por expresar la condición del hombre venezolano ubicado dentro de una sociedad que ha sufrido drásticos y alucinantes cambios en los últimos años. Más aún, este teatro propio y genuino representa – a fin de cuentas – un rotundo no a la invasión cultural extranjera tan diseminada en el ámbito teatral.

En efecto, la ausencia de montajes de autores nacionales – único medio como un dramaturgo puede recrear su trabajo y superar sus fallas – y la escasa publicación de textos – única manera de difundir las obras dentro y fuera de casa – son las causas para el desconocimiento del verdadero teatro venezolano. A ésto se añade la falta de críticos teatrales. Figuras del valor de Rubén Monasterios, Leonardo Azparren Jiménez, Pascual Estrada y Jesús Matamoros – que orientaban con críticas lúcidas – han demostrado su desengaño al retirarse del panorama teatral. De allí que, a pesar de que Venezuela sea probablemente el país latinoamericano con mayor número de dramaturgos y con mejores posibilidades de índole económica, el nuevo teatro permanece virtualmente desconocido.

Es de desear que las instituciones culturales, que tradicionalmente han impulsado el teatro venezolano, canalicen sus esfuerzos para dar a conocer la imagen justa de la dramaturgia nueva.

Es imprescindible la reanudación de los festivales de teatro venezolano organizados por el Ateneo de Caracas y cuyo último encuentro se celebró exitosamente en 1967, así como la continuidad del Premio Nacional de Teatro auspiciado por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes en 1970 y que tuvo como resultado el reconocimiento general de dos valores jóvenes, Rodolfo Santana *(Barbarroja)* y José Gabriel Núñez *(Tú quieres que me coma el tigre)*. De igual urgencia es la aparición de una antología crítica que muestre, cronológicamente, la rica tradición teatral venezolana. Hasta la fecha la antología conocida es *13 autores del nuevo teatro venezolano*, editada por el crítico español Miguel Suárez Radillo, y que es sin duda alguna un valioso aporte en este desconocido campo. Asimismo es importante la repetición de encuentros internacionales como la Primera Confrontación de Teatros Universitarios, organizada por la Dirección de Cultura de la Universidad Central el pasado mes de septiembre, y que contó con la presencia de figuras internacionales.

En reconocimiento al nuevo teatro venezolano, que continúa laborando tenazmente, y en homenaje a un teatro de rica tradición desconocida, la revista *Mester* ya ha publicado en su sección teatral otra obra venezolana. La obra de Rodolfo Santana fue presentada en el número

anterior con *Babel* y en esta ocasión reproducimos *El largo camino del Edén,* monólogo por José Gabriel Núñez.

* * *

José Gabriel Núñez (1937) nació en Carúpano y realizó sus estudios en Caracas donde se graduó de economista, profesión que ejerce actualmente al mismo tiempo que desempeña sus actividades teatrales — ha dirigido alguna de sus piezas — y desarrolla programas culturales y adaptaciones de teatro para la televisión.

Obras: *La ruta de los murciélagos* (1964), *Tiempo de nacer* (1966), *Los peces del acuario* (1966), *Bang-Bang* (1967), *Parecido a la felicidad* (1969), *El largo camino del Edén* (1970), *Tú quieres que me coma el tigre* (1970), *La noche de las malandras* (1971), *Quedó igualito* (1972), *La casa del amor afuera* (1973), entre otras.

A continuación reproducimos parte de una entrevista que el autor nos concediera en el mes de julio del año en curso:

> Mi teatro tiene como base el hombre. Todas mis obras se basan en que yo veo al hombre contemporáneo acosado, encerrado, atrapado por algo—bien sea lo social, lo político, lo económico o lo religioso. O sea, yo creo que no hay una libertad esencial en el hombre. Siempre hay una atadura — sino hay varias, sino hay las cuatro que mencioné que son las elementales. Por eso, los personajes míos siempre están encerrados. En *Los peces del acuario* son seres que están metidos en una pecera —que se comportan como hombres y como peces; en *Bang Bang* son unos personajes que están encerrados porque se produce una explosión atómica y se quedaron encerrados para subsistir — esa parte, ese cuarto lo que es, es la matriz materna. En las siguientes piezas me plantié un encierro más personal — o sea no había tanta implicación política, vamos a llamarlo así — había algo de social y más de familiar. Cuando monté Bang Bang — que yo mismo dirigí —fue un fracaso completo. Eso me hizo recapacitar y ví que, en realidad, la pieza carecía de una serie de valores y que tenía que proyectarlos más allá de lo personal — o sea, no era solamente el problema familiar, individual de los personajes. Entonces el teatro mío empezó a abrirse, pero siempre sus personajes se encuentran encerrados. En todas mis piezas tú habrás notado, que los personajes tienen algo que no les permite escapar. Tú viste el otro día parte del ensayo de mi pieza-de humor negro-*Quedó igualito.* El personaje está encerrado en una funeraria y no hay forma de que esa mujer pueda sacar a aquel muerto de allí. En *Tú quieres que me coma el tigre* el personaje está acosado por el sistema económico. Es un hombre atrapado por las redes de una compañía de seguros. En *La noche de las malandras* — obra inminentemente política — en la que, por gracia o desgracia, no describo el sistema imperante en el momento ni cuales son las ideas de los que van a hacer la revolución-el personaje está atrapado, acosado por un sistema político. (Yo lo que planteo en esa obra es que cuando un partido político llega al gobierno cree que ha hecho la revolución y siempre hay otro partido — bien sea el derrocado u otro partido que se forma y hace la oposición — que creen que son los que tienen la verdadera revolución). En las últimas piezas he tratado de balancear el aspecto netamente de formación familiar con el ámbito exterior-político, social, económico.

El largo camino del Edén es un breve, ágil e intenso monólogo que revela la preocupación política del autor. Es de anotar, sin embargo, que la historia de Amelia Marcano está matizada de un profundo humanismo, de una ternura violenta que — unidas a las circunstancias crueles del interrogatorio al que es sometido el personaje — proyectan una dolorosa imagen, de un ser atrapado por fuerzas externas, que adquiere dimensiones universales. Como bien lo anota el crítico Suárez Radillo, "este monólogo señala la definitiva transición de José Gabriel Núñez a un realismo que ha roto ya lo límites de su propia personalidad, de su yo, para hacerse testimonio de su medio y de su tiempo a través de su personal modo de pensar y de sentir".*

Susana D. Castillo

University of California, Los Angeles

*(Datos tomados de "Teatro hispanoamericano inédito de hoy" por Miguel Suárez Radillo. Revista Nacional de Cultura N.199 [1971]).

EL LARGO CAMINO DEL EDEN
Monólogo en un acto, para actriz

ACTO UNICO

Oscuridad. VOZ en off mientras el telón está cerrado.

VOZ—. . .Al nacer, se nos había puesto una colección repetida de órganos y células. . . Dios había dicho algo de "a su imagen y semejanza". . . Algunos ya eran diferentes para entonces. Yo, al menos, sabía que tenía un corazón vivo . . .tal vez por azar me había tocado un corazón vivo. (Pausa. Fondo musical).

. . .Ya no me hace falta reconocer el día exacto en que comenzamos a caminar. Los días se sucedieron unos a otros y aprendimos a conocer la blasfemia. Habíamos descubierto, niños aún, que también se nos había dotado de razón y entendimiento. Muchos de nosotros asegurábamos poseerlos. . . Hoy, ya no hace falta identificar el día preciso en que comenzamos a caminar. . . Habíamos sido edificados para el bien y así lo habíamos entendido. El entendimiento y la razón nos sirvieron para descubrir primero aún que la maldad, el mundo que se abría a nuestros pies. . .

¡Qué hermoso mundo para habitar y poseerlo! Un mundo hermoso o un hermoso planeta. . . O un hermoso terruño con casa y huertos en una sucesión simétrica. . .

(La VOZ es interrumpida por un ruido de disparos, metralletas, sirenas de patrullas y bombardeos).

Luego vino la cólera sorda, la cólera ciega; la ira brutal y pesada que quebrantó los huesos. . . Fue entonces cuando comenzamos a morir de callar, que es diferente a morir en silencio. . . Y nuestra cólera se hizo mutilada porque ella también se hizo con silencio. . .

De repente, ya no había el hijo de caramelos ni la cerca de pirulíes. . .Conocimos más bien la barricada alrededor de nuestras casas de muñecas. Desde aquellos días, madre, supimos que teníamos un corazón manco. Y nosotros, niños aún, sin trenecitos ni osos de felpa, comenzamos a andar en silencio, a sentirnos tristes, a mirar a lo lejos y sólo encontrar un horizonte polvoriento en donde no había canciones de cuna ni golosinas. . . Y cuando se nos obligó a bajar la mirada hacia el suelo, encontramos una rueda. . .una cabeza. . .un brazo, un pedazo cualquiera de nuestros juguetes rotos. . . el reflejo contrario de nuestra antigua dicha. Y nos sentimos pequeños de nuevo, impotentes, como una casa sin ventanas.

Pero luego recordamos que el corazón que se nos había puesto estaba vivo. . . pero que aún de fetos, mucho antes de que nos parieran, ya teníamos en nosotros la melancolía de la muerte. . .

(Cesa la VOZ. Se escucha un redoble de tambor. Luces que corren de un lado a otro como si buscasen a alguien. Quejidos de una mujer y un cuerpo que parece ser arrastrado hacia una silla. La mujer, joven aún, pero gastada físicamente por la tortura y el horror, lleva unas ropas ajadas y las manos atrás. Forcejea con sus imaginarios carceleros y por último es sentada en un pequeño banco. Sobre su cabeza se enciende una lamparilla. Respira de manera agitada, evidentemente tiene miedo. Un terror casi ciego que no puede dominar. Mira de un lado a otro con la última esperanza de quien busca un poco de piedad. Luego, parece comenzar a tranquilizarse, baja la cabeza y queda un instante en silencio. Comienza el interrogatorio).

—Amelia. . . Amelia Marcano. . . Nací aquí, tengo 35 años. . . ¿El? . . . Estudiaba en un Liceo, sí, del gobierno.

¿Dónde quería que estudiara? . . . Yo no tengo dinero suficiente como para pagarle un liceo privado.

Estaba terminando el bachillerato.

—No, estudiaba de noche. De día trabajaba, pero sólo por las mañanas, hasta eso del mediodía. Siempre llegaba a almorzar un poco tarde. . . y se levantaba muy temprano. . . Cuando llegaba a almorzar, yo estaba casi siempre saliendo para el trabajo, para el turno de la

tarde. . . pero había días en que no lo veía. . . y cuando yo regresaba por la noche, preguntaba a sus hermanas a qué hora había llegado a almorzar y siempre me decían que casi al mismo tiempo que yo había salido.

Sí, yo trabajo todo el día. . .

En una casa de ropa. . . en una fábrica de ropas. . .

Costurera.

Desde hace dos años me consiguieron el empleo.

–Nadie. . . dije "me consiguieron". . . no sé, por decir. . . En realidad fue por un aviso que salió en el periódico y yo me animé a ir. Cuando me entrevistaron, me di cuenta de que iba a ganar un poco más en esta fábrica y además, saldría un poco más temprano por la noche.

Sí, ya le dije que yo tenía otro empleo. Pero salía tarde de noche. . . Como a las ocho y media o a las nueve, depende de la hora en que terminaran la limpieza. . . A esa hora, llegaba cansada a casa. . . y no podía controlar la comida de los muchachos. Por lo general, algunos ya habían comido si había algo que comer, porque a veces me alcanzaba el tiempo a mediodía y dejaba la cena preparada. . .

Sí, tengo otros hijos.

Dos hijas hembras.

La mayor también va al colegio de noche. Por eso no puede ayudarme mucho en la cocina a esa hora. . . y la otra sólo tiene cinco años. . .

¿La mayor? Trece años. . . No, no va al mismo colegio que su hermano. . .

(Subiendo de tono, alarmada)

. . .¿Por qué me pregunta eso? Es una niña. . . Si sólo tiene trece años. . . ¡Ella no piensa en esas cosas aún!

Las otras podrán hacerlo, pero ella no. ¡Es una niña todavía! ¡Por favor, no se rían! . . . ¡Ella no sabe nada, ella no ha hecho esa porquería! . . .

(Baja la cabeza y ahoga un sollozo). . . ¡Pero si es una niña todavía. . . Es apenas una niña!

(La mujer hace una pausa dolorosa y luego levanta la cabeza lentamente mirando hacia uno de los hombres).

–¿Por qué no me desatan las manos? . . . Me duelen las muñecas. . .me duele todo el cuerpo de tanto estar en esta posición. .me duele la espalda. . . Por favor, desátenme las manos. . .

(Pausa. Silencio. Ella se mueve como si alguien le desanudase la cuerda que une sus manos. Luego saca los brazos adelante y se frota las muñecas con gesto de dolor. Se seca bruscamente el sudor de la cara). (El interrogatorio prosigue).

–Creo que le faltaba un año para graduarse de bachiller. . .

Iba a cumplir diecinueve años.

No, no sé a cuál Liceo iba, nunca se lo pregunté. . . lo más que le preguntaba, de vez en cuando, era cómo iban los estudios, o cuándo comenzaban los exámenes. . . que cómo estaban las notas, o si tenía alguna materia aplazada. . . En realidad yo hablaba muy poco con él, y ya les he dicho que a veces nos veíamos apenas por unos minutos en la mañana, al mediodía cuando llegaba a almorzar y de noche. . . llegaba a veces tarde de clases. . . (Se interrumpe bruscamente).

Bueno, creo que las clases terminaban a eso de las diez o diez y media de la noche. . . llegaba a las once. . . o más tarde.

–Es que el Liceo queda lejos de la casa y tiene que tomar el autobús para irse. . .

Bueno, llegaba a veces a las once. . . Once y media. . .

Sí, yo muchas veces estaba levantada a esa hora. . .tenía que limpiar la casa o lavar los platos de la cena. . . siempre tenía que dejar esas cosas para la noche. . . Otras veces me acostaba a la una o a la una y media porque. . . porque también hago trabajos particulares. . .

–Son trabajos particulares. . . de costura para. . . para algunas personas que me encargan algún vestido o. . . No, no son de la fábrica donde trabajo, ya les he dicho, son trabajos particulares para alguna amiga. . . o para señoras que me mandan mis amigas. . .

Casi nunca me acuesto antes de las doce, en casa siempre hay algo por hacer, ya se lo he dicho. . . a pesar de que las niñas me ayudan, pero tengo que hacer todo, lavar, planchar, coser,

barrer. . . Sí, muy temprano, me tengo que levantar a las cinco y media de la mañana para poder preparar el desayuno y arreglarme para ir al trabajo.

(Transición).

–No. No le conocí amigos.

(Su rostro refleja el asombro repentino. La acción debe dar la idea de la forma obsesionante en que insisten sobre ese punto. Ella llega al borde de la desesperación).

–No tenía amigos. . . No, no tenía. . . yo no los conocí. . . Yo no llegué a verlo reunido con nadie. . . No, no tenía grupos ni nada extraño. . . Ni amigos íntimos, estaba más bien solo. . . No, no conocí a nadie, se lo juro. . . ¡Ayyy! . . . No me haga daño. . . ¡Se lo juro, no conocí a nadie! . . .

NO CONOCI A NADIE. . . EL NO TENIA AMIGOS COMO LOS QUE USTED SUPONE. . . ¡NO SE NADA! ¡SUELTENME. . . YO NO SE NADA! . . .

(Repentinamente es sacudida y abandonada violentamente. Hay una pausa mientras se recupera y escucha la nueva pregunta que es formulada. Comienza a hablar con cansancio).

Bueno, supongo que los tenía, pero él nunca los llevó a casa. En realidad conocí a uno o dos, a algún vecino cercano que vivió en la misma calle o a algún compañero de clases que también lo conocía desde pequeño. . . usted sabe, amigos que uno ya ha visto tanto, que no se extraña. . . Pero raras veces alguien que yo no conocía preguntaba por él. . . Ahora, me imagino que tenía otros amigos, algunos compañeros de clase que no viven cerca. . . No, ya se lo he dicho, él nunca llevó amigos a la casa, siempre andaba solo.

–Leía, estudiaba. . . No, no sé qué cosas leía. Yo veía en su cuarto los libros que llevaba al liceo, pero no revisé nunca esos libros, para mí eran sus libros de estudio y eso me bastaba. . . A veces lo vi leyendo alguna que otra revista y el periódico, por supuesto. . . ¿Panfletos? . . . No, no sé de qué me habla. . . y menos de ésos. . . Ya le he dicho que yo no registraba sus libros, pero nunca vi ninguna revista rara o que yo no conociera.

–¿Qué? No sé a qué se refiere. . . No sé qué me está preguntando. . . ¿Actividades? . . . ¿Qué tipo de actividades? . . . ¿Subversivas? . . . ¿Qué quiere decir con éso? . . . No, mi hijo no ha participado en cosas así, ya les he dicho, él no hacía otra cosa aparte de lo que les he dicho. Créanme, él no tenía tiempo para otras cosas, no podía. . . Llegaba siempre a la hora de salida de clases, casi nunca llegó tarde. . . NO. NUNCA. . . NUNCA. . . NUNCA LLEGO DE MADRUGADA. . . ¡NOOO! ¡NOOO! NUNCA. . . NUNCA. . . NUNCA. . . NO LLEGABA TARDE. . . NO. . .

–No sé. . . No sé. . . No sé. . . ¡NO SE! (más bajo) No sé. . . No sé por qué se fue. . . No lo sé. . .

(Pausa. Transición. Más recuperada).

–Conmigo nunca tuvo problemas, nunca discutimos ni peleamos. No tenía mal carácter y no me daba motivos para disgustarnos. . . Nunca discutimos. . . El siempre estaba callado o estudiando en su cuarto y a veces me ayudaba a una que otra cosa.

–No, su padre no vive con nosotros. El trabajaba como albañil. . . vivió tres años conmigo y luego se fue. . . No, no nos casamos. . . Luego lo vi algunas veces, él venía a vernos y a veces me traía algo, me preguntaba por el niño. Después vino cada vez con menos frecuencia. . . me enteré de que tenía otra mujer. . . le nacieron otros hijos y luego no lo vi más. El tampoco lo ha visto, de ser así, me lo hubiese dicho.

– ¡No, no sé de qué me habla! Por Dios, si ya se los he dicho, él nunca habló de esas cosas conmigo. . . trato de recordar. . . trato de recordar. . . y no puedo. . . Ustedes me ponen nerviosa. . . y no puedo pensar. . . ¡tengo miedo!

(Transición. Ella continúa hablando como si hubiese sido sorprendida por una nueva pregunta).

–Sí, una semana antes de que desapareciera lo había notado nervioso. Yo le pregunté y me dijo que era por lo de los exámenes. Le creí porque siempre se ponía así en esos días. . .

(Ella se ausenta de la acción del interrogatorio viviendo una acción diferente, en su aspecto interior).

. . .Pero, una de esas noches hablamos. . . hablamos por primera vez en mucho tiempo

porque yo empezaba a presentir algo. . . Me dijo que no quería verme trabajando así. . . que yo me estaba matando a causa de ellos. . . Yo le dije que eso no importaba porque siempre había trabajado duro desde que me conocía y que aún tenía voluntad y fuerzas para seguirlo haciendo. . . nunca me enfermo y no me he sentido agotada en ningún momento. . . a veces, sólo un poco de sueño. . .

(La mujer inicia la conversación con su hijo, transportándose al pasado).

. . .A veces sólo un poco de sueño, pero esto es nada más que cuando tengo que quedarme cosiendo hasta muy tarde porque se me presenta alguna señora con una emergencia o un vestido urgente. Pero tú sabes que esto no es siempre. . . Además, si lo hago, no es por puro gusto, tú sabes que necesitamos siempre algún dinero extra para tantas cosas. . . bueno, de cualquier manera, con lo que me gano quedo más que compensada por lo que me canso, ¿no? . . . Mira, tonto, no te preocupes por mí. . . ¿O es que me veo enferma? . . . Yo no me siento mal. (Sonríe con ternura y hace como si le acariciara el pelo). Mira, te voy a prometer algo. Tan pronto tú termines los estudios y consigas un buen trabajo, yo no voy a trabajar más en la fábrica. Me voy a quedar en casa y te atenderé como es debido. . . y me voy a ocupar mejor de las niñas. . . y limpiaré mejor la casa. . . Mira, le pondremos cortinas a las ventanas y haré dos manteles blancos para la mesa del comedor, uno con encajes para los domingos. . . Y me compraré una máquina de coser eléctrica y solamente coseré para las señoras que me encarguen sus vestidos de fiesta. (Se ríe alegremente). (Transición). No, no puedes abandonar tus estudios, tienes que terminarlos. Por otra parte, nada vas a ganar con eso, si no tienes una profesión, nunca vas a ganar suficiente como para. . . (Pausa). ¿Por qué hablas así? No te conozco. Nosotros siempre hemos sido pobres, pero nunca nos ha faltado para comer. ¡Déjale esas cosas a los políticos! ¡El bienestar! ¡El bienestar! . . . Hay quienes están peor que nosotros. . . Sí, yo sé que se quejan, yo sé que tienen hambre, pero tampoco tienen la posibilidad que tienes tú de solucionarte por ti mismo ese problema. Tú puedes llegar a algo, ¿comprendes? (Pausa larga).

—¿Y qué importa que no tengamos ahora una nevera repleta de carne o una máquina de coser? Eso es lo que espero de ti, ya llegará el día. Pero, comprende, eso tienes que lograrlo por ti mismo, sin necesidad de estar metiéndote en líos ni pensando en cosas raras. . . . . ¿Qué te pasa? ¿Qué te pasa? ¿De dónde sacas esas cosas? . . . Mira, mejor es que te tranquilices y dejes de estar alborotando si no quieres meterte en un lío. (Transición. Mira directo al público y luego habla muy quedo, como para sí misma). Fue la primera vez que habló de esa forma y yo comencé a sentir miedo porque por primera vez lo vi cerca de aquello que yo nunca había tocado ni soñado, a pesar de que no lo ignoraba. No, yo sabía por los comentarios de mis compañeras, que había gente presa y con problemas graves. Cuando me lo contaban, me daba lástima por ellos y por su familia. Ahora no era lástima lo que sentía. Tenía miedo. Traté de tranquilizarme pensando que era cosa de un momento de ofuscación. . . o que algún amigo le había hablado y él se estaba contagiando momentáneamente. . . Pero ya él había cambiado. Algo en él se había transformado. Dos meses después se fue. Dos meses después de aquella noche cuando por primera vez me dijo algo. ¡Esas palabras que yo no hubiese querido escuchar nunca! ¡Esas palabras como latigazos sobre mi cerebro que despertaron en mí el terror!

(Se lleva las manos a las sienes y simultáneamente se empieza a escuchar la VOZ).

VOZ . . . . . "Yo tuve que escapar por la puerta de atrás. Había huido como un cobarde cuando se escucharon las sirenas y los primeros disparos al aire. Todos corrieron despavoridos y unos pocos alcanzamos a salir por la puerta de atrás. Otros, sorprendidos por la confusión reinante, habían corrido torpemente hacia la puerta de la calle. Hubo disparos y gritos y todos comenzaron a escapar en desorden. La gente corría por las calles y se escondía. . . Uno de mis compañeros no retrocedió. Dicen que alguien disparó y él cayó con la boca ensangrentada sobre el pavimento. Luego recogieron el cadáver y se lo llevaron en una ambulancia. . . De todo aquéllo solamente quedó una mancha de sangre sobre el asfalto. . . Su madre era una mujer vieja ya. Cuando se lo llevaron en una urna, dicen que no lloró. Tomó la camisa agujereada, con la sangre seca y negra bordeando los agujeros, y se la puso en la cara. Así salió a la puerta de la calle. Allí le arrebataron la camisa y le dieron un culatazo. . . Otros de mis compañeros están detenidos. Me cuentan que no los dejan ver de su familia. Y que por la noche cantan en sus

calabozos hasta la madrugada". . .

(Ella vuelve lentamente al banco).

—El nunca me dijo nada, mi hijo nunca tuvo nada que ver con eso. ¡No me pregunten más, por favor! . . . (Pausa).

—Sí, yo supe que habían suspendido las clases. Un día me dijo que se quedaba en casa porque el liceo estaba cerrado, pero sólo temporalmente, por la huelga de los estudiantes. En esos días apenas si salió. Una noche me llevó al cine. Fue un viernes y yo pude ir porque no tenía trabajo al otro día. El domingo siguiente me dijo que en el periódico informaban que todo estaba arreglado y que las clases comenzaban de nuevo.

—Sí, me contó todo lo de la huelga, el incidente que se produjo cuando llegó la policía y habían lanzado bombas lacrimógenas. Pero él no había participado en nada. . . (Súbitamente se incorpora) (Ataca con voz fuerte) ¡Yo no sé nada de eso! ¿Yo no estoy ocultando nada! ¿Qué cosa? . . . ¿Mi posición? ¿Qué posición pretende usted que yo tenga? Nunca me ha interesado la política ni sus asquerosos asuntos, porque no creo en eso. ¡Y no pienso nada acerca de ésto, ni de las bombas, ni de los disparos, ni de los terroristas, ni de los policías! No me interesan, ¿me entiende? Yo he trabajado toda mi vida, tengo unos hijos y en mi casa no hay hombre que pueda ver por nosotros. Eso es lo único que me importa. . . Y si vuelvo a faltar a mi trabajo por otro interrogatorio o por cualquier cosa que tenga que ver con este asunto, seguramente que me despiden. . . Allá no quieren saber nada de lo que está pasando. Y si yo trato de explicarles que no se trata de mí sino de mi hijo, para ellos va a ser igual, sencillamente no les conviene tener empleada a una mujer que está en líos de política.

—Compréndanme, me están haciendo daño. Yo no tengo nada que ver con ésto. (Pausa). No, ni mi hijo tampoco. El nunca se ha metido en líos de este tipo, cuando la huelga, estaba en casa, ya les he contado. . . (Pausa). . . ¿Disimular? ¿Disimular qué cosa? El no ha hecho nada. Si estoy desesperada es porque hace unas semanas que no tengo noticias de él y ésto no había sucedido antes. (Transición). A él ha tenido que sucederle algo. . . Desapareció, ¿entienden? Desapareció. Desapareció pero no por lo que ustedes piensan. Y algo grave ha podido ocurrir y ustedes se están aprovechando de la situación para mezclarlo en ésto porque estudiaba en ese liceo. . . si se hubiera ido por su propia voluntad me lo hubiera dicho. . . no me iba a dejar sola, con esta angustia. . . A él le ha pasado algo. . . algo le han hecho, en algún sitio lo tendrán. . . ¡y puede que hasta esté muerto!

(Ella es sacudida y golpeada nuevamente) (A gritos casi)

— ¡Yo no sé nada, no sé nada!

No tengo nada que decir.

No sé. . . No sé. . . NO SE. . . ¡N O S E E E! . . .

—No, no soy su cómplice ni lo encubro, él ha desaparecido. . . a él le ha pasado algo. . .

(Transición. Ella se apresta a contestar nuevamente).

—No, no noté nada extraño. Esa noche llegó a la hora de costumbre del liceo, me besó, dejó los libros en el cuarto y se cambió los zapatos. Yo lo llamé a cenar. . . Y comió igual que siempre. . . estaba tranquilo. . . y luego, mientras yo lavaba los platos, él prendió la radio. . .

(Ella se levanta lentamente y mira al público, hablando como para sí misma).

. . .Aquella noche había llegado más tarde que de costumbre. . . Yo no había querido comer porque estaba angustiada. Cuando llegó, dejó los libros sobre la mesa y me miró largamente. Yo le serví la cena, pero apenas la probó. Yo sabía con certeza que algo estaba pasando.

(Hace como si hablara al hijo).

—¿Quieres que te prepare otra cosa? . . . ¿Por qué no has comido entonces? . . . Bueno, como tú quieras. . . (Larga pausa). . .

—Sí, he escuchado los comentarios de lo que está pasando, en la radio y en la calle. . . Esta tarde sentí miedo de verdad cuando venía para acá. . . Bueno, se escuchaban algunos tiros y no se podía pasar por la avenida, habían quemado una camioneta y más atrás estaban lanzando bombas molotov. . .

—¿Qué quieres que piense? . . . Yo no sé quién tiene la razón, si tú escuchas a cualquiera, te convence que son ellos quienes dicen la verdad. Unos atacan, otros se defienden. . . Cada uno

tiene sus motivos para creerse mejor, yo creo que ellos creen en lo que defienden, pero sus ideas son muy distintas. . . Sí, todos estamos viviendo mal aquí, pero siempre ha sido igual. Casi estoy por creer que eso no es asunto de los gobiernos porque siempre ha sido igual. . . cuando yo tenía tu edad. . . o cuando era una niña. . . o cuando mamá era una niña. . . Mira, no es que yo no me haya preguntado la causa de estas cosas, lo que ocurre es que yo tengo que pensar en otras, en ver cómo comemos, en ver cómo vivimos. . .

–Bueno, es posible que ésto no sea vida, pero es una manera de vivir y mira que yo conozco otras peores. . . No, hijo, no se trata de no tener conciencia de las cosas, lo que ocurre es que yo he tenido que luchar por algo muy distinto a las ideas y a los ideales. . . y en vez de leer y aprender por qué se lucha, he tenido que ver cómo se come. . .

–¿Quiénes? . . . Sí, he oído hablar de esas gentes. . . Me imagino cómo vivirán y cómo serán perseguidos si los de aquí, que están frente a ellos, son tratados así. . . No sé, no sé si serán mejores o peores que los otros, o que los de ahora o que los de antes. . .

(Súbitamente ella se detiene mirando al hijo con terror. Luego prosigue hablando con un hilo de voz).

¿Tú? ¡No me lo digas, no me lo repitas! . . . ¡Tú! . . . Cállate, por favor. . . No vuelvas a decirme eso. . . Si te escuchan. . . ¿Sabes lo que pasaría si te escuchan? . . . ¡Hijito! . . . ¡No! . . . Pero, ¿de dónde. . . de dónde has sacado ésto, si tú no pensabas así? Si tú no tenías problemas con nadie. . . Me das miedo. . . Tengo miedo ahora. . . Tengo frío. . . Escúchame, tú no tienes que meterte en nada, las cosas no van a cambiar para nosotros, y si haces eso, serán peores que nunca. . . ¡Escúchame. . . Tenemos que hablar, escúchame, por favor! . . .

(Ella hace como si se le acercara y le tomase su rostro entre las manos. Se produce un gran silencio. Luego ella vuelve lentamente a retomar la realidad)

. . .El me escuchó, sí. Me escuchó en silencio. . . Le hablé de mí, de lo que había visto. . . de lo que me habían dicho. . . le hablé de mi hambre, de mi angustia, de mi hastío. . . .Le hablé de una esperanza turbia que había construido en él para acabar con todo ésto. . . Yo le acariciaba el pelo y él escuchaba. . . escuchaba. . . Luego me besó en la frente y se fue a dormir. . . Al amanecer, cuando me levanté y fui a llamarlo a su cuarto. . .

(Ella, que ha ido lentamente hacia el fondo, lanza un grito mezcla de horror y de dolor. Permanece fija mientras comienza a escucharse la voz).

VOZ–. . ."Cuando regrese, será para que todo se torne diferente. Es que tú no tienes la culpa de nada y no tienes por qué estar pagándola. . . Tú no tienes culpa alguna, como no la han tenido las otras madres iguales a ti. Como no la han tenido las demás madres que como tú tienen hambre desde hace cien años, desde hace cuatrocientos años. . . Desde que llegaron en barcos lejanos desde otros mundos, de más allá del mar, desde que llegaron los otros barcos, desde que llegaron los primeros trenes y los aviones, y el teléfono y la electricidad, y los radios y el estéreo y la clorofila y el Gin Fizz y el whisky y los creyones de labio. . . Desde entonces han exhibido su hambre, nuestra hambre en las vidrieras públicas, como los tocadiscos y las lavadoras, desde entonces han parido un hijo, cuatro hijos, dos mil hijos en colchones deshechos y cobijas orinadas, en un radio transistor en el piso, o entre dos cornetas de un estéreo. . . Desde entonces, se han cansado de esperar a la puerta de un Ministerio, desde entonces son uno más en la larga cola de mendigos, de harapientos, de parias, de desarrapados, que hace antesala a una civilización organizada y metafísica que no ha sabido sino organizar el hambre y no ha podido solucionar tu existencia. . . Desde entonces, están cansadas de abortarle a un obrero o a un chofer de plaza; desde entonces están cansadas de parirle al policía o al soldado raso, o al zapatero y al vendedor ambulante. . . Desde entonces están cansadas de reformas, de planes, de sistemas, de planificación y de constituciones, de puentes y de ranchos. . . ¡Desde entonces se cansaron de soñar por temor a no tener pesadillas de mierda! . . ."

(Ella vuelve al banquillo lentamente. Se nota una mayor seguridad en sus gestos y movimientos. Su expresión se ha tornado dura, aunque luce abatida por el cansancio).

–No, no noté nada extraño aparte de lo que le he dicho. . . Nada. . . Nada. . . Nada. . . Nada. . . No sé nada más. . .

No sé. . . No sé. . .

¡NO SEEEE! . . .

—No. . . No. . . Nada. . . Llegó a la hora de costumbre del liceo, dejó los libros en el cuarto y se cambió los zapatos. . . .Yo lo llamé a cenar y comió igual que siempre. . . Estaba tranquilo. . . Créanme. . ., él nada tiene que ver con ésto. . . El nada sabe de lo que ustedes piensan. . .¡Y yo no lo estoy encubriendo, es la verdad! . . . El nada tiene que ver con ésto. . . Ni con la política. . ., ni con la huelga. . ., ni con los policías. . . Pregunten en el Liceo, pregunten en todas partes. . . El no está escondido. El desapareció. . . ¡Ha tenido que ocurrirle algo! . . . (Se levanta lentamente y se dirige al público). . . ¡El nada tiene que ver con ésto, y yo no sé nada!. . . Yo no sé nada, hijo. . . Nada. . . Lo único que quiero es que no vuelvas en una urna negra ni que alguien me traiga tu camisa llena de sangre. . . ¡Que yo no tenga que salir a tu entierro con tu camisa en las manos!

José Gabriel Núñez

BLESS ME, ULTIMA

Anaya, Rudolfo A. *Bless me, Ultima [Dame tu bendición, Ultima]*. Quinto Sol Publications, 1972. Pp. ix + 248.

En el año de 1971 los editores de Publicaciones Quinto Sol (Berkeley) le otorgaron el Segundo Premio Anual a Rudolfo A. Anaya por su novela titulada *Bless me, Ultima.* Para el siguiente año la novela ya estaba en circulación, y hoy día es raro el estudiante chicano que aún no haya oído de la obra o que no esté enfrascado en su lectura. La naturaleza de su temática indudablemente ha agradado a muchos y disgustado a otros tantos; éstos, metidos por completo en la corriente política del Movimiento Chicano, esperaban leer una novela basada en un realismo reivindicativo, con su conflicto social y sus consecuentes denuncias; aquéllos, afinados a la sensibilidad y al empuje del Movimiento, con seguridad aplaudieron la primera novela chicana que, a diferencia de las anteriores, se ha propuesto alcanzar un nivel poético, repleto de mitos y cargado de una buena atmósfera medieval. Porque esta novela, con todo el candor y determinación posibles, recrea un mundo rural en el cual el catolicismo, las brujas y el curanderismo se convierten en lo cotidiano, en el pan de todos los días. Sin embargo, a pesar de la aparente religiosidad y del carácter bucólico de la novela, Anaya ha logrado dar a ciertos símbolos y motivos un valor diferente al impuesto regularmente por la tradición; y en ésto, junto con la *transformación* efectuada en el protagonista, estriba el valor literario y aspecto revolucionario de *Bless me, Ultima.*

El argumento es el siguiente: Antonio Márez Luna, ya en la plenitud de su vida, nos relata un importantísimo episodio autobiográfico que empieza poco antes de que cumpla siete años de edad. Se trata de su encuentro con Ultima, la anciana curandera que le vio nacer, y de los subsiguientes dos años de "aprendizaje" bajo su tutela.[1] Durante este lapso, Antonio descubre en torno suyo una realidad maravillosa, mágica, que hasta entonces no había sentido o visto. Aprende los valores medicinales de ciertas plantas, se da cuenta de la unión espiritual que vincula a toda la Creación, y ve directamente el poder supremo de la magia de Ultima, poder que vence a la brujería y que, en casos relacionados con esto último, comprueba ser más efectivo que la medicina o las plegarias de un sacerdote.

Poco antes de que muera Ultima, Antonio experimenta en sí mismo un cambio existencial causado por la desintegración de los sostenes culturales del pensamiento europeo; a saber, la razón científica y la teología judeo-cristiana. Los modelos tradicionales se empiezan a derrumbar por no estar en vigencia, y al morir Ultima reconoce Antonio en ella la "última" esperanza de poder salvar a una humanidad a la que consumen guerras, odios y crímenes. De aquí que el título de la novela sea tan significativo. Así pues, Antonio se queda en un mundo asediado por el mal, desprovisto de Dios, y con la necesidad de formular un nuevo modo de vivir, un estar en diferentes convicciones que sean producto de creencias anteriores. Según el consejo de su propio padre: "Toda generación, todo hombre tiene raíces en su pasado. No puede liberarse de él, pero sí puede rehacer antiguas bases y construir, sobre ellas, algo nuevo (p. 236)."

La novela termina precisamente en este momento crítico para Antonio; crítico en el sentido de que tiene que decidir y estructurar su propio destino al margen de los destinos impuestos por ambos padres, los cuales, al nacer Antonio, habían predeterminado cada uno a su manera el destino que debería tener el último de sus hijos. Al llegar la novela a su conclusión no sabemos claramente el plan de vida que seguirá Antonio; sin embargo, es lógico deducir que continúa la labor de la Grande (Ultima), o sea, decide luchar por el bien y ayudar a los menesterosos. Esto es sólo una conjetura basada en la idea tradicional de que el aprendiz lleva a cuestas la labor del maestro, y en el hecho de que queda en el pueblo de Guadalupe una bruja, hija del antagonista (Tenorio Trementina), la cual logra sobrevivir el poder de la Grande. A consecuencia de ésto, afirmaremos por el momento la hipótesis de que la lucha entre el Bien y el Mal continúa en la futura pugna entre Antonio y la bruja, hija de Tenorio Trementina. Esta pugna entre las dos fuerzas antagónicas sería la manifestación en el plano humano de un maniqueísmo cósmico, motivo central de *Bless me, Ultima.*

La novela está dividida en veintidós capítulos que constituyen una estructura algo intrincada. Y no es que haya procedimientos técnicos rebuscados, o que sea un hábil acertijo como el que nos presenta Rulfo en *Pedro Páramo;* lo que ocurre es que en *Bless me, Ultima* encontramos una gran cantidad de símbolos plurivalentes, de mitos europeos y precolombinos,[2] junto con un lenguaje tropológico que, debido a su insólita unidad, nos sitúa ante una obra que inspirará sin duda alguna varios estudios, y que tendrá repercusiones en el estilo de otros novelistas chicanos.

La narración en primera persona se proyecta a través del recuerdo autobiográfico *(tiempo de evocación),* y en forma de sueños *(tiempo onírico).* Entrelazado a estos dos tiempos está el *tiempo mágico* que caracteriza los momentos en que Antonio logra penetrar los umbrales de una dimensión maravillosa, hecha posible gracias al poder o presencia de Ultima. Por otra parte, si estudiamos la estructura novelística en su conjunto, encontraremos que Anaya ha enmarcado su obra dentro de una dimensión tempo-espacial de carácter mítico. ¿En qué lugar o lugares se configuran los acontecimientos de la novela? En el pueblo de Guadalupe, en las Pasturas, o en el Puerto de los Luna (de obvia asociación con el Tepeyac, el Jardín del Edén, etc.). ¿Cuándo ocurre la acción? Se supone que durante la segunda gran guerra, o sea cerca de 1944. No obstante, esta guerra es el encasillamiento temporal que pone a la obra en *nuestro tiempo,* y sirve solamente para subrayar el mal que está acabando con el hombre; su función es meramente simbólica y subsidiaria al tema maniqueo de la obra, puesto que, en verdad, el pueblo de Guadalupe está al margen de la historia. Salir de Guadalupe, de las Pasturas o del Puerto de los Luna (como en efecto lo hacen los hermanos de Antonio después que regresan de la guerra), equivale a entrar en autopistas que conducen a la civilización y a sus vicios (e.g., Las Vegas). Lo curioso es que, dentro de este mundo pastoril, encontramos también el vicio (el prostíbulo de Rosie) y el crimen (Tenorio); el Mal se encuentra por doquier, en continua pugna con el Bien. Aún en el mismo Paraíso encontramos a la serpiente.

Respecto a la narración, notamos que se manifiesta por medio de tres planos diferentes: el plano del autor-narrador; el de la narración ligada al argumento; y el de los sueños. En el primer plano, el autor-narrador se sale momentáneamente de la narración principal (o sea, las peripecias del joven Antonio al lado de Ultima) para darnos cierta información acerca de algún suceso acontecido *después* de lo que toma lugar en la novela; también, hace una serie de juicios que revelan una labor narrativa muy singular: el autor-narrador rememora el pasado y lo revive, haciéndolo presente y haciéndose él mismo, por medio de su memoria, nuevamente el joven Antonio;[3] por consiguiente, el narrador tendrá la visión y juicio crítico de un jovencito de siete años, lo cual explica el tono candoroso de la narración.

En el segundo plano narrativo se encuentra el desarrollo del argumento, y es aquí en el lenguaje tropológico, cuyo fin es reflejar la percepción e interpretación del mundo por el joven protagonista, donde encontramos la creación de un ambiente mágico en el cual es verosímil tanto la brujería como la *presencia* del río, tanto la magia de Ultima como su fiel búho el cual es depositario de su propio espíritu (al morir el búho, muere Ultima). En el tercer plano narrativo encontramos un total de diez sueños cuya función es *anticipar* acciones o sucesos que se encuentran apenas prefigurados en el presente. Por medio de los sueños, Antonio rompe barreras tempo-espaciales, y no sólo prevé la muerte de Ultima mucho antes de que acontezca, sino que logra retrotraerse hasta momentos antes de su propio nacimiento, cuando aún era solamente un espíritu; logra asimismo presenciar el Día del Juicio y el nacimiento de otro mundo. Son estos diez sueños los que, en gran parte, nos dan las claves necesarias para llegar a una intelección de la obra en su totalidad.

En conclusión, *Bless me, Ultima* es una novela lograda en tanto que ha creado un mundo representativo de un mestizaje cultural (lo precolombino con lo europeo) plasmado en su mayor parte con una imaginería literaria muy sugerente (abunda la metagoge, el oxímoron, la imagen sensorial y la sinestésica), y hábilmente ligada a la estructura total de la obra. Este lenguaje poético se emplea desde el principio de la novela:

> Ultima se vino a vivir con nosotros un verano, poco antes de que yo cumpliese siete años. Con su llegada, la belleza del llano se desenvolvió ante mis ojos, y el río, con su líquido

murmullo, entonó su canto al compás de la rotación de la tierra. El tiempo mágico de la niñez se detuvo, y el latido de la tierra palpitante comprimió su misterio muy dentro de mi sangre. (p.1)

Pero no todo es poesía; en contraste al lenguaje poético del narrador del segundo plano (o sea, Antonio-infante), leemos un lenguaje compuesto de vulgarismos e interjecciones por parte de los amigos de Antonio (e.g., el *Horse* ["caballo"], y el *Bones* ["huesos"]). Estos jóvenes van a la escuela junto con Antonio, pero en ellos no se encuentra la sed de conocimiento ni los interrogantes que hacen del joven protagonista un ser problemático. Los únicos jóvenes que tienen alguna afinidad con Antonio (a pesar de las creencias de éste en lo establecido), son los heterodoxos como Florence (agnóstico), y Cico y Samuel (le rinden culto a la Carpa Dorada). Estos dos últimos creen, junto con Antonio, en lo maravilloso y en la magia; Florence tiene sus dudas respecto a la justicia o, inclusive, posible existencia de Dios, escepticismo que luego surgirá también en el pensamiento de Antonio. Esta heterodoxia y actitud iconoclasta, basadas en el reconocimiento de la desintegración de los pilares del pensamiento occidental, es lo que le da a *Bless me, Ultima* un valor revolucionario; y ésto es, a fin de cuentas, lo que subraya y universaliza la problemática del chicano contemporáneo, y lo que le da a la obra de Anaya un lugar señero en la novelística chicana.

Roberto Cantú

Universidad de California, Los Angeles

NOTAS

[1] La influencia de Carlos Castañeda, autor de *Teachings of Don Juan, A Separate Reality*, y *Journey to Ixtlán*, aflorará pronto en novelas escritas por autores chicanos. No obstante, en la obra de Anaya la influencia (si acaso la hay) es mínima. Un estudio detenido mostrará las radicales diferencias entre don Juan y Ultima, y lo que es más, la diferencia de actitudes y propósitos de sus respectivos aprendices (aunque en el caso de Castañeda se trata de un aprendiz ya adulto).

[2] Lo del mito precolombino está en el pequeño prólogo hecho por los editores de la novela, los cuales aluden al mito de la Carpa Dorada encontrado en la cosmología náhuatl, y que se refiere a la primera catástrofe cósmica. A ser verdad (y alguien estudiará algún día este aspecto de la novela), sería importante notar que los mitos de Occidente se desintegran junto con el mito náhuatl, quedando solamente como esperanza, *como ideal*, el conocimiento y poder de Ultima.

[3] En *Bless me, Ultima* no encontramos el mismo narrador de, digamos, *Pocho*, novela de José Antonio Villarreal; en esta obra el narrador (en tercera persona) juzga el pasado *desde su presente*, dándole de esa manera un tono irónico a la novela. En *Bless me, Ultima* los recuerdos siempre están detallados como si estuvieran ocurriendo ahora mismo, por eso leemos en varias ocasiones de ciertos sucesos que ocurren en un "hoy", en vez de en un pasado recordado (e.g., p. 81, 99, 248). Asimismo, en *Bless me, Ultima* no encontramos el anticlericalismo y antitradicionalismo que se halla en *Pocho;* en esta novela se emplea la ironía para criticar y demoler ciertas instituciones socio-culturales; en aquélla (en la cual no hay ironía por parte del narrador) se desintegran creencias e instituciones al mostrar directamente su respectiva ineficacia circunstancial. En *Pocho* opera la narración que desde el presente mira el pasado con un desdén irónico; en *Bless me, Ultima* encontramos algo parecido al teatro; la acción se desenvuelve ante nosotros y no hay conocimiento del porvenir, excepto en los casos en que los sueños anticipan futuros percances.

CREATIVE SERIES

No. 1 – Floricanto en Aztlán is a collection of Alurista's earliest one hundred poems (1968-1969). Alurista has had a major impact on the Chicano movement through his poetry, symbology and views. His influence demands attention. His symbols del barrio, del chuco, de la Chicana, de la madre, and his interpretations of Aztec and Mexican symbols, are a call to action. His poetry is exuberant, nostalgic, angry, loving. The book is beautifully illustrated with sixteen original linoleum cuts prepared by Judith Elena Hernández. ($8.50 cloth)

No. 2 – The Gypsy Wagon – un sancocho de cuentos sobre la experiencia chicana compiled and edited by Armando Rafael Rodríguez. This collection features the unpublished short stories of a group of young authors whose work reflects a variety of situations and experiences which Chicanos face. Each author uses different approaches and styles; together they compose a unique sancocho de cuentos Chicanos. (Price to be determined)

No. 3 – Chicano Poetry Anthology, 1968-1973 is a collection of Chicano poetry from various sources and authors. The publication, in process, will be one of the broadest and most diverse collections of Chicano poetry available. The anthology will reflect representative samples of a cross section of structural and thematic literary types and of geographical areas. (publication date: Spring 1974).

Aztlán Publications
405 Hilgard Avenue, Los Angeles, Califaztlán 90024

LATIN AMERICAN LITERARY REVIEW

Editors: Yvette Miller
Edward Dudley
Carlos Navarro

Devoted to the literature of Latin America and Latin Americans in the United States. Contains feature articles, reviews of recent literary works, and translations of poetry, stories and short plays. Written in English. Published biannually.

Subscription: $7.00

Address: Department of Modern Languages, Carnegie-Mellon University, Pittsburgh, Pennsylvania 15213

SIN NOMBRE

Revista trimestral literaria

Directora: Nilita Vientós Gastón

* * *

Suscripciones:

Anual $10.00
Estudiantes de P. Rico $5.00
Ejemplar suelto $2.75

Domicilio: Apartado Postal 4391
San Juan, Puerto Rico 00905

Sumario del Vol. IV, Número 1 (julio-septiembre, 1973): DAMIAN BAYON HABLA CON SAMUEL OLIVER: Conversación a la muerte de Picasso. HILTON KRAMER: Picasso ¿último de los grandes maestros? JOSE LUIS GONZALEZ: Te tragó la ballena. FERNANDO AINZA y G.R. COULTHARD: Diálogo sobre cultura y literatura en las Antillas de habla inglesa. BIRUTE CIPLIJAUSKAITE: Bécquer y Baroja, etc.

REVISTA IBEROAMERICANA

órgano del Instituto internacional
de literatura iberoamericana

Patrocinada por la Universidad de Pittsburgh

Vol. XXXIX enero-junio 1973 Nos. 82-3

SUMARIO

Testimonios: Discurso del Embajador Pablo Neruda ante el PEN Club de Nueva York; MIGUEL ANGEL ASTURIAS, Un mano a mano de Nobel a Nobel; Comentarios extemporáneos: Neruda y el Premio Nobel.

Estudios: EMIR RODRIGUEZ MONEGAL, Pablo Neruda: El sistema del poeta; FERNANDO ALEGRIA, *La Barcarola:* barca de la vida; ALAIN SICARD, La objetivación del fenómeno temporal y la génesis de la noción de materia en *Residencia en la tierra;* SAUL YURKIEVICH, Mito e historia: dos generadores del *Canto general;* JAIME CONCHA, Sexo y pobreza; CARLOS CORTINEZ, Interpretación de *El habitante y su esperanza,* de Pablo Neruda; JUAN LOVELUCK, *Alturas de Macchu Picchu:* Cantos I–V; MARTA PALEY DE FRANCESCATO, La circularidad en la poesía de Pablo Neruda; ALICIA C. de FERRARESI, La relación Yo-Tú en la poesía de Pablo Neruda. Del autoerotismo al panerotismo; NICOLAS BRATOSEVICH, Análisis rítmico de *"Oda con un lamento;* LUIS F. GONZALEZ CRUZ, Pablo Neruda: Soledad, Incomunicación e individualismo en *Memorial de Isla Negra;* JAIME ALAZRAKI, Poética de la penumbra en la poesía más reciente de Pablo Neruda; GIUSEPPE BELLINI, *Fin de mundo:* Neruda entre la angustia y la esperanza; ESPERANZA FIGUEROA, Pablo Neruda en inglés; EMIL VOLEK, Pablo Neruda y algunos países socialistas de Europa; GABRIELE MORELLI, Bibliografía de Neruda en Italia.

Suscripciones y canje; A.I.R. Bldg. 6th Floor.
University of Pittsburgh. Pittsburgh, PA. 15260.

Suscripción anual Estados Unidos y Europa, 10 dólares.
América Latina, 3 dólares.

Número simple, 2 dólares. Número doble, 5 dólares.

MESTER

Volumen III — Abril de 1972 — No. 1

INDICE

Vicente Aleixandre habla de su amistad con Pablo Neruda		5
Neruda el premio Nobel	D. F. Fogelquist	5
Excerpta neruduana	René Acuña	6
Poemas	Pablo Neruda	7
Luisa and Juan Ramón	Howard T. Young	9
Parque	Alejandro Nassíf-López	13
El raro caso del licenciado Pocacosa	Carlos Otero	14
Diálogo com Antonio Machado	Alberto Machado da Rosa	17
Manierismo y barroco en el Siglo de Oro Español	Enrique Rodríguez Cepeda	18
Dos libros útiles	Carroll B. Johnson	23
Encuentro	Julio R. Castañeda	25
La leyenda ollantina	John E. Englekirk	26
Los daños del lobo muerto	Stanley L. Robe	31
Um estrangeiro olha para a América	Eduardo Dias	33
En la Real Academia Española	Carroll B. Johnson	34
El simbolismo de la caída en Ancorajes	Roberto Cantú	35
Poemas	Charles L. Johnson	43
El Iván Naví, cuento ejemplar sefardí	Recogido por Hugo Isidro Kottler	44
Le Satyre *de Victor Hugo et* El sáturo sordo *de Rubén Darío*	Monique Saigal	48
Morphology of the Tale (Propp)	Edward F. Stanton	54

Volumen III — Abril de 1973 — No. 2

INDICE

Cues for the use of realators after the verb *soñar*	Darlene Lorenz	3
Sobre el origen de la cedilla	Cristóbal González	5
Cerco un pacse innocente	Julio Rodríquez-Puértolas	6
De bibliografía del Siglo XIX a los facsímiles de Gredos	Enrique Rodríguez-Cepeda	7
Como si tiraras	Miguel Viñuela	13
Hacia un interpretación de *Las Piedras del Cielo* de Neruda	Roberto Cantú	14
A Espada	Alberto Machado da Rosa	24
Notas para un nuevo compromiso literario	Gonzalo-Navajas Navarro	25
Blanco y negro	Julio R. Castañeda	29
El pájaro negro	Diana Bellessi	30
Toreo Cerebral	Félix Pillet	31
Eu son tillo das estrelas	Rubia Barcia	32
Notas sobre la estructura de las novelas de Pío Baroja	Curtis Millner	33
Dos autos exercmentales	Herrera Román	38
Solo	Alejandro Nassíf-López	39
Das Secas Fontes	Frederick G. Williams	40
Introducción al teatro de Rodolfo Santana	Susana D. Castillo	41
Babel	Rodolfo Santana	42
RI.SI.V.I.: Mi Tio Atahualpa. Paulo de Carvalho-Neto	Roberto Cantú	57

(Precio de números atrasados: $3.00 dólares)

Mester aparece dos veces por año, en primavera y en otoño. En sus páginas se publicará todo material que sea aceptado por la Redacción. Las ideas que se encuentren en cada obra publicada serán expresión del pensamiento del autor quien se considerará único responsable.

Toda colaboración deberá ser enviada por duplicado. Aquellos artículos u obras de creación literaria que no sean aceptados, se regresarán a su respectivo autor *únicamente* cuando se haya mandado, junto con el envío, su correspondiente franqueo de retorno.

Condiciones de Venta y Suscripción

Número suelto . . . . . 3.00 Dólares
Suscripción anual . . . . . 6.00 Dólares
Suscripción de estudiante . . . . . 4.00 Dólares

Toda correspondencia debe dirigirse a:

Roberto Cantú
Mester
Department of Spanish and Portuguese
UCLA
Los Angeles, California 90024

PS74-196/1500/12-73